

85.103(3)

Б18

Р. Байъ.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВЪ



КНИГА ПЕРВАЯ



85.103 (3)

Б 18

Вит. 2. 4. 5.
Сост. 4.
Крв. 1161.

К. БАЙЭ.

(C. Bayet).

ИСТОРИЯ ИСКУССТВЪ

(Précis d'Histoire de l'Art)

АРХИТЕКТУРА

СКУЛЬПТУРА

:: ЖИВОПИСЬ ::

Переводъ съ примѣчаніями и дополненіями
В. НИКОЛЬСКАГО.

Бібліотека № 113
централізованої системи
бібліотек міського району міста Києва

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

ТИПОГРАФІЯ „ГЕРОЛЬДЪ“, 7 РОТА, № 26.
1914.

146-2

0.4 406

113

1191

<http://luc1.kiev.ua/>



Типографія Акц. О-ва Тип. Дѣла въ Спб. („Герольдъ“)
Изм. п., 7 рота, 26.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Русская литература по исторіи пластическихъ искусствъ, довольно скудная вообще, въ особенности бѣдна въ области популярныхъ и доступныхъ по стоимости общихъ курсовъ исторіи искусствъ. До послѣднихъ лѣтъ единственными изданіями въ этой области являлись: переводъ нѣмецкой «Исторіи искусствъ» Любке — очень сухой по изложенію и во многихъ случаяхъ плохо соотвѣтствующей современнымъ эстетическимъ воззрѣніямъ (она почти не касается, напримѣръ, новыхъ направленій въ живописи) и сравнительно дорогая компилятивная «Исторія искусствъ» П. П. Гиббича. Въ 1902 г. появился, тоже, къ сожалѣнію, мало доступный по цѣнѣ переводъ одного изъ прежнихъ изданій «Исторіи искусствъ» К. Байе съ дополненіями проф. Г. Павлуцкаго. Еще позднѣе начаты, но не закончены еще переводы «Исторіи искусствъ» Розенберга и капитального труда Вермана. Наконецъ, — весною 1908 г. — появились лекціи по общей исторіи искусствъ Ѳ. Рерберга.

Все эти изданія сравнительно не дешевы — отъ 2 до 12 рублей, — и, слѣдовательно, не могутъ получить достаточно широкаго распространенія. Высота цѣны этихъ изданій зависитъ, главнымъ образомъ, отъ иллюстрацій. Даже иллюстраціи средняго качества — хотя-бы по образцу иллюстрацій французскаго изданія, также стоящаго около двухъ рублей, — настолько удорожили-бы стоимость книги, что мы предпочли совершенно отказаться отъ нихъ въ настоящемъ изданіи,

съ цѣлью сдѣлать его возможно болѣе общедоступнымъ по цѣнѣ.

Взаимныя иллюстраціи, нами введены въ текстъ книги подробныя указанія на хранящіяся въ Россіи подлинныя произведенія искусствъ или хорошія ихъ копіи. Эти указанія, касающіяся, прежде всего, богатыхъ коллекцій петербургскаго Эрмитажа, затѣмъ московской Третьяковской галлерей и Румянцевскаго музея, напечатаны болѣе мелкимъ шрифтомъ, причемъ поставленные при нихъ цифры въ скобкахъ указываютъ нумера по соотвѣствующимъ каталогамъ.

Избранный нами для перевода, вновь переработанный и дополненный авторомъ въ 1905 году, трудъ извѣстнаго археолога и директора высшаго образованія во Франціи К. Байэ подъ названіемъ «Очеркъ исторіи искусствъ» (*Précis d'Histoire de l'Art*) выдѣляется изъ ряда другихъ краткихъ курсовъ легкостью языка и наибольшею современностью. Какъ археологъ и бывший директоръ французской художественной школы въ Аѳинахъ, авторъ близко знакомъ съ античнымъ искусствомъ. Какъ французъ, онъ, естественно, удѣляетъ особое вниманіе искусству своей родной страны — Франціи. Но это нисколько не нарушаетъ объективности его труда, такъ какъ въ области архитектуры въ Средніе вѣка и въ области живописи въ XVIII и XIX вв. Франціи, безспорно, принадлежало первое мѣсто среди всѣхъ европейскихъ странъ и именно французское искусство играло руководящую роль въ художественномъ прогрессѣ. Национальность автора приходится въ данномъ случаѣ, какъ говорится, очень кстати, тогда какъ у другихъ авторовъ, хотя-бы у того-же Любке, подчасъ не достаетъ объективности, именно потому, что родина автора не играла первенствующей роли въ развитіи европейскаго искусства. Впрочемъ, главы книги К. Байэ, посвященныя французскому искусству XV—XVIII и, отчасти, XIX вѣковъ нами нѣсколько сокращены, въ цѣляхъ болѣе строгаго равновѣсія матеріала.

Русскаго искусства К. Байэ, можно сказать, не касается совершенно, какъ стоящаго особнякомъ и внѣ общаго хода исторіи европейскаго искусства. Только въ самые послѣдніе годы, со второй половины прошлаго столѣтія стало возможнымъ вести рѣчь объ участіи Россіи въ общей эволюціи европейскаго искусства, а до тѣхъ поръ русское искусство испытывало сильное вліяніе сосѣднихъ странъ и самобытная, національная школа находилась въ періодѣ формировація, въ сущности, еще не окончательно завершившемся и въ наши дни. Мы не сочли поэтому существенно необходимымъ присоединять къ труду К. Байэ тотъ сжатый, почти схематическій обзоръ исторіи русскаго искусства, на какой оно имѣло-бы право въ сочиненіи, посвященномъ общей исторіи искусства, считая, что русское искусство должно составить предметъ отдѣльнаго, болѣе подробнаго изслѣдованія.

Въ подлинникѣ послѣдняя часть книги называется «Искусство послѣ 1789 г.», т. е. послѣ великой французской революціи, и, начинаясь съ послѣдняго десятилѣтія XVIII в., захватываетъ и весь XIX вѣкъ, а искусство большинства европейскихъ странъ, кромѣ Франціи, Англіи и отчасти Германіи, разсматривается въ очень сжатомъ и специальномъ отдѣлѣ «Иностранное искусство на парижскихъ всемірныхъ выставкахъ». Мы не почли необходимымъ удерживать эти дѣлсія, специально приспособленныя для читателя-француза и совершенно чуждыя для насъ, и переработали послѣднюю часть книги — съ сохраненіемъ большинства текста К. Байэ и нѣкоторыми дополненіями, главнымъ образомъ, по извѣстному труду Р. Мутера «Исторія живописи въ XIX вѣкѣ».

ВВЕДЕНИЕ.

Пластическія искусства. Основы художественнаго произведенія.

Здѣсь было-бы неумѣстно опредѣлять самое понятіе объ искусствѣ — эта трудная задача относится уже къ области эстетики. Слово «искусство» вызываетъ у каждаго изъ насъ общія представленія, достаточно ясныя для свободнаго употребленія этого слова. Греческій храмъ или готическій соборъ, картина Рафаэли или Рубенса всеми признаются за произведенія искусства — и идеалистами, и реалистами, и поклонниками античнаго міра, и почитателями Среднихъ вѣковъ.

Предметъ настоящей книги составляютъ искусства пластическія, воспринимаемыя нами посредствомъ зрѣнія — архитектура, скульптура и живопись. Всѣ эти искусства пользуются, хотя и въ различныхъ ~~отмѣнахъ~~ ^{степеняхъ}, рисункомъ, красками, линіями и формами. Архитектура пользуется, главнымъ образомъ, линіями и геометрическими формами. Скульптура, напротивъ, воспроизводитъ самыя формы живыхъ существъ и предметовъ, то устремляясь къ точному ихъ воспроизведенію, то произвольно измѣняя ихъ. Архитектура и скульптура принимаютъ также въ расчетъ игру свѣта и тѣни: онѣ разнообразятъ внѣшній видъ своихъ произведеній посредствомъ естественнаго цвѣта матеріаловъ или искусственной ихъ окраски. Оба эти искусства воплощаются въ осязаемыхъ формахъ. Иное дѣло живопись, линіи и краски которой доступны только

глазу, но посредством перспективы и безконечнаго разнообразія цвѣтовъ и оттѣнковъ, она часто достигаетъ полнѣйшей иллюзіи дѣйствительной жизни. Каждое изъ этихъ искусствъ непрерывно измѣняетъ свои техническіе приемы въ зависимости отъ времени, характера и роли своихъ произведеній. въ скульптурѣ различаютъ — статуи, горельефы, барельефы, рѣзбу на драгоценныхъ камняхъ (глиптика) и т. д.; въ живописи — стѣнную живопись, картины, вышиваніе, живопись на вазахъ и т. д. Художественная промышленность, которую часто разсматриваютъ, какъ отдѣльную область искусства, входитъ, однако, въ указанныя выше общія дѣленія: красивая мебель, напримеръ, одновременно связана и съ архитектурой — своими линиями и со скульптурой — своими орнаментами. Искусство можетъ заключаться и въ самыхъ скромныхъ предметахъ повседневнаго употребленія — въ гармоничн очертаніяхъ и изяществѣ украшеній какой-нибудь тарелки, кувшина, подсвѣчника.

Изъ вышесказаннаго ясно, что было-бы крайне ошибочно разсматривать различныя искусства отдѣльно другъ отъ друга. Всѣ они соединены тѣсными узами и должны опираться одно на другое. Въ эпохи расцвѣта искусствъ — въ Аѳинахъ при Периклѣ, во Франціи въ XIII в., въ Италіи въ эпоху Возрожденія и т. д. — всѣ искусства обнаруживаютъ почти равный блескъ. Онѣ проникаются однимъ духомъ и достигаютъ того единства, котораго не встрѣчается уже въ менѣе счастливыя эпохи. Нерѣдко также и сами художники отвергаютъ эти условныя разграниченія: они хотятъ изучать и примѣнять искусство во всѣхъ его формахъ, становятся одновременно архитекторами, живописцами и скульпторами.

Чтобы разсматривать произведеніе искусства само по себѣ, въ немъ надо различать: технику, композицію, выраженіе и выполненіе.

Техника — это знаніе матеріаловъ и соотвѣствующихъ имъ техническихъ приемовъ. Архитекторъ не одинаково строитъ зданія изъ кирпича, дерева или

камня; скульпторъ не обрабатываетъ однимъ способомъ мраморъ, бронзу или кость. Различіе матеріаловъ вліяетъ на самую идею художественнаго произведенія и его стиль. Египетскій скульпторъ, обрабатывавшій твердый порфиръ или гранитъ, часто ослабляетъ детали моделировки*), но онъ ясно выражались уже у ассирійскаго скульптора, рѣзецъ котораго легко проникалъ въ болѣе мягкій камень.

Компоновать — значитъ приводить къ единству всѣ отдѣльные элементы произведенія и вообще приспособлять его къ тѣмъ потребностямъ, какія предполагается удовлетворить даннымъ произведеніемъ, къ идеямъ и чувствамъ, которыя оно должно выражать. Готическій архитекторъ изъ одинаковыхъ матеріаловъ и съ одинаковыми приѣмами строить соборъ, замокъ, домъ; но всякій разъ, при наличности различныхъ потребностей, онъ создаетъ новый планъ зданія и новое внутреннее его расположеніе. Какой-бы сюжетъ не изображалъ живописецъ — величественный или спокойный, страсть или восторгъ, — онъ ищетъ образцовъ среди дѣйствительности и употребляетъ для работы одинаковые матеріалы, но разнообразіемъ позъ, движеній, выраженій — онъ достигаетъ передачи противоположныхъ чувствъ или передачи одинаковыхъ чувствъ въ разнообразнѣйшихъ формахъ ихъ проявленія. Художникъ руководствуется своими наблюденіями пады природой, но онъ долженъ истолковывать ее, дѣлать выборъ изъ множества предлагаемыхъ ему природой формъ. Онъ долженъ ослаблять однѣ формы природы и, напротивъ, выяснять и даже усиливать, преувеличивать другія, чтобы достигнуть желательнаго ему впечатлѣнія и изъ всѣхъ своихъ наблюденій, всѣхъ мелочей, извлечь однородное цѣлое произведеніе. Если и возможно установленіе нѣкоторыхъ общихъ законовъ композиціи, то все-же именно

*) Моделировкой въ скульптурѣ называется ясное и отчетливое выполненіе всѣхъ выпуклостей лица и фигуры

въ этой области и проявляется съ наибольшею силой самобытность художника.

Не и при прекрасномъ знаніи всѣхъ техническихъ приѣмовъ и искусства въ композиціи можно создавать лишь несовершенныя произведенія. Исполненіе зависитъ отъ полученнаго художникомъ воспитанія и его врожденныхъ способностей. Опредѣленіе доли участія этихъ элементовъ въ какомъ либо художникѣ бываетъ иногда затруднительнымъ. Рубенсъ явился великимъ мастеромъ колорита не потому только, что былъ фламандецъ и изучалъ венеціанскую живопись. Надо думать, что его глазъ былъ отъ природы чутокъ къ соотношеніямъ и противорѣчіямъ красокъ, но, съ другой стороны, при композиціи и работѣ, эти врожденные свойства, образующія темпераментъ мастера, подчинялись уму и воображенію Рубенса.

Совокупность этихъ элементовъ создаетъ стиль. Каждый народъ и каждая эпоха имѣютъ свой стиль. Каждый самобытный художникъ тоже обладаетъ своимъ стилемъ; техническими приѣмами, конценціями, способами выраженія, онъ отличается отъ другихъ. Такимъ образомъ, стиль одновременно можетъ выражать не только личный характеръ художника, но и его національность, его эпоху. При самомъ небольшомъ опытѣ невозможно смѣшать ассирійское произведеніе искусства съ греческимъ, ни греческое произведеніе середины VI вѣка съ другимъ греческимъ-же — середины V в. и даже въ искусствѣ V вѣка — статую Фидія со статуей Полликлета.

Эпохи исторіи искусствъ.

Въ общемъ своемъ смыслѣ, исторія искусствъ не изслѣдуетъ условія и приемы каждаго изъ искусствъ въ отдѣльности, а изучаетъ одновременное ихъ развитіе и послѣдовательно переживаемыя имъ эволюціи. Для лучшаго пониманія произведеній искусства, исторія старается разсматривать ихъ въ той средѣ, въ которой они зародились. Между искусствомъ и со-

временнымъ ему состояніемъ цивилизаціи существуетъ, какъ извѣстно, неизмѣнное взаимоотношеніе. Каждое зданіе, каждая статуя или картина, носятъ слѣды идей, вѣрованій и правовъ своей эпохи. Если-бы кто-нибудь захотѣлъ написать исторію Афинъ, совершенно не упоминая о храмахъ Акрополя, онъ лишилъ-бы свой трудъ одного изъ существеннѣйшихъ его элементовъ, но, съ другой стороны, и тотъ, кто захотѣлъ-бы говорить о Фидіѣ, не указывая его тѣсныхъ связей съ античною цивилизаціей, былъ-бы принужденъ ограничиться сухимъ перечисленіемъ или потокомъ фразеологій. Страна, раса, религія и нравы производятъ на искусство самое могущественное вліяніе. Однако, если теорія вліянія такъ-называемой «среды» и покоится на неопровержимыхъ фактахъ, было-бы ошибочно думать, что ею можно объяснить все. Точно также необходимо остерегаться и увлеченій при выясненіи главнаго характера какой-либо эпохи и ея искусства, которыя приводятъ къ искаженію самой исторіи. Какъ и всѣ проявленія человѣческой жизни, произведенія искусства слишкомъ сложны для того, чтобы къ нимъ можно было примѣнять неоспоримые приемы химическаго анализа: личная человѣческая дѣятельность безконечно измѣняетъ всѣ комбинаціи и противодѣйствія. Необходимо соблюдать строгое равновѣсіе между не считающимися съ исторіей отвлеченностями эстетики и теоріями, стремящимися все объяснить мѣстными и особыми вліяніями. Художникъ — продуктъ своей страны и своего времени, онъ живетъ въ нихъ и переживаетъ ихъ въ своихъ произведеніяхъ, но онъ приводитъ въ единство приходящія къ нему извнѣ элементы и часто непроизвольно соединяетъ ихъ съ плодами собственнаго воображенія. Художникъ воспроизводитъ, подражаетъ, создаетъ — отсюда и разносторонность интереса къ его произведеніямъ. Если исторія и можетъ помочь намъ лучше понять эти произведенія, то она отнюдь не должна надѣяться объяснить всѣ данныя, заключающіяся въ этихъ произведеніяхъ.

Какъ и всѣ человѣческія творенія, искусства нарождаются, растутъ, процвѣтають или ослабѣвають по извѣстнымъ законамъ, подчасъ доступнымъ даже для опредѣленія. У всѣхъ высоко-культурныхъ народовъ искусство проходитъ періоды дѣтства, молодости, зрѣлости и упадка; иногда, послѣ мгновеннаго истощенія, оно снова оживляется въ новыхъ формахъ и достигаетъ продолжительнаго блеска. Одно указаніе на подобные случаи является, однако, недостаточнымъ: необходимо опредѣлить ихъ существенный характеръ и найти причины. Тогда-то и обнаруживаются между эпохами, удаленными цѣлымъ рядомъ вѣковъ, наряду съ крупными различіями, и далеко не случайныя аналогіи, знаменующія собою единство и въ то-же время разнообразіе человѣческаго духа. Періоды возникновенія, расцвѣта и упадка искусствъ у большинства народовъ обнаруживаютъ нѣкоторыя общія черты. Искусство, въ началѣ простое и грубое, нерѣдко развивается въ теченіи ряда вѣковъ, его развитіе обусловливается обыкновенно внимательнымъ изученіемъ природы, возвышеніемъ религіозныхъ и общественныхъ воззрѣній. Достигнувъ возможнаго совершенства и выразительности, искусство расцвѣтаетъ въ полномъ сознаніи своей силы и средствъ. Въ великія эпохи изъ толпы мастеровъ выдѣляется нѣсколько избранныхъ художниковъ, геніевъ (неопредѣленное слово, которое не легко употреблять разумно). Ихъ появленіе, какъ-бы блестящи они не были, не включаетъ въ себѣ, однако, ничего необъяснимаго и въ нихъ надо видѣть лишь необходимый предѣлъ долгихъ трудовъ въ области того или иного искусства. Одаренные болѣе обширными и живыми способностями, геніи соединяють усилія и стремленія многихъ поколѣній, сочетаютъ ихъ и даютъ имъ наиболѣе полное выраженіе, присоединяя къ нимъ свои личныя элементы, съ трудомъ поддающіеся историческому анализу. Вокругъ нихъ собираются послѣдователи, жаждущіе научиться ихъ знаніямъ и составляющіе школы. Однако, вліяніе геніевъ нерѣдко бываетъ не такъ пло-

дотворно, какъ можно было-бы ожидать, и даже является началомъ эпохъ упадка. Новые мастера или подражаютъ гениамъ и копируютъ ихъ, или-же, стремясь добиться большаго, быстро впадаютъ въ напыщенность и жеманность. Даже техническіе успѣхи искусствъ служатъ имъ не на пользу, а во вредъ: заботясь объ усовершенствованіи техническихъ приемовъ, художники перѣдко достигаютъ въ этой области большаго искусства, но за то пренебрегаютъ искренностью и живутъ условностями. Обращаясь въ исторіи искусства, къ народамъ истинно-самобытнымъ и хорошо намъ извѣстнымъ, какъ греки, итальянцы, французы, — мы будемъ поражены, всюду встрѣчая одинаковыя явленія.

Но и съ другой точки зрѣнія невозможно отдѣлять народы одинъ отъ другого. Отъ отдаленнѣйшихъ эпохъ и до нашихъ дней, исторія искусства представляетъ непрерывный рядъ дѣйствій и противодѣйствій: греческое искусство подвергается вліянію египетскаго и ассирійскаго, римское искусство — греческаго, христіанское — римскаго, арабское — византійскаго, японское — индійскаго и т. д. Иногда эти вліянія обнаруживаются при удивительнѣйшихъ условіяхъ и на протяженіи цѣлыхъ вѣковъ.

Исторія искусства начинается съ тѣхъ хронологически невѣдомыхъ эпохъ, когда человѣкъ боролся за свою жалкую жизнь съ суровой и дикой природой, когда всѣ человѣческія учрежденія находились въ самомъ зачаточномъ состояніи. Уже въ это время у человѣка обнаруживается художественный инстинктъ. Онъ украшаетъ грубыми узорами свое оружіе, свою утварь, а вскорѣ пытается воспроизвести и очертанія окружающихъ его животныхъ. Въ пещерахъ, гдѣ онъ — еще безсильный построить себѣ жилище — искалъ защиты отъ преслѣдованій дикихъ звѣрей — находятъ нѣкоторые изъ этихъ примитивныхъ опытовъ. Какъ ни интересны эти попытки нашихъ отдаленныхъ предковъ, мы не будемъ останавливаться здѣсь на нихъ, а прямо перейдемъ ко временамъ, когда ху-

дожественное чувство выражалось въ менѣ грубыхъ формахъ и совершенствовалось по тѣмъ законамъ развитія, за которыми мы можемъ слѣдить.

Излишне было-бы объяснять обычныя дѣленія исторіи искусствъ: Древность, Средніе вѣка, Возрожденіе и Новыя Времена — онѣ основаны на общей исторіи цивилизаціи. Нѣсколько пяснымъ можетъ показаться лишь терминъ «Возрожденіе», которымъ названа третья часть этой книги. По принятому обычаю, этимъ словомъ обозначено западное искусство (Италія, Франція, Фландрія, Германія), образовавшееся подъ двойнымъ воздѣйствіемъ: съ одной стороны — подъ вліяніемъ древности, которое особенно съ конца XV вѣка, проявилось съ необычайною силой; а съ другой — подъ вліяніемъ натурализма, т. е. болѣе забстливаго и точнаго наблюденія дѣйствительности.

Впрочемъ, если эти дѣленія и имѣютъ нѣкоторую цѣнность, то во всякомъ случаѣ, не слѣдуетъ придавать имъ слишкомъ серьезнаго значенія: ничто не противорѣчитъ исторической истинѣ такъ сильно, какъ хронологическія дѣленія. Античное искусство, напри-
мѣръ, вовсе не оканчивается съ побѣдой христіанства и его судьбы можно прослѣдить до нашего времени, равнымъ образомъ — романская и готическая архитектура еще господствуетъ въ западно-европейскихъ храмахъ. Японское искусство, отнесенное нами къ Среднимъ вѣкамъ потому, что оно тогда именно сложилось, сильно процвѣтало въ XVII и XVIII вѣкахъ.

Польза исторіи искусства.

Нѣкоторыя знаменитыя школы наполняютъ исторію искусства шумомъ своихъ споровъ: идеалисты и реалисты, древніе и современные мастера, классици и романтики и т. д. Онѣ противопоставляютъ другъ другу въ большинствѣ случаевъ преувеличенныя и исключительныя теоріи. Чтобы правильно судить объ

искусствѣ прошлаго, не слѣдуетъ примыкать ни къ какому лагерю. Каждый можетъ имѣть свои симпатіи, по симпатіи къ однимъ произведеніямъ не должна обращаться въ несправедливость къ другимъ, ни — тѣмъ болѣе — уклонять насъ отъ изученія ихъ. Такимъ путемъ можно возвысить и расширить свои художественныя понятія, а — съ другой стороны — увеличить самое поле эстетическихъ наслажденій. Эклектизмъ подобнаго рода отнюдь не является пошлостью и не отрицаетъ личности: дѣло въ томъ, чтобы все понимать, а не въ томъ, чтобы всѣмъ восхищаться.

При такомъ ея пониманіи, исторія искусства дѣйствительно полезна и плодотворна. Она необходима художнику, который долженъ знать предшествовавшія произведенія, но при условіи, чтобы это знаніе вело не къ подражательности, а оригинальности. Она необходима также историкамъ и всѣмъ развитымъ людямъ, которые, интересуясь общими судьбами чело-вѣчества, не должны пренебрегать одною изъ главнѣйшихъ и благороднѣйшихъ формъ его дѣятельности.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

ДРЕВНЯЯ ЭПОХА.

Въ эпоху классической древности, какъ ее обыкновенно понимаютъ, прославившіеся своимъ искусствомъ народы обитали по берегамъ Средиземнаго моря. Это были — египтяне, финикіяне, греки, этруски, римляне, ассиріяне, которые, несмотря на свою отдаленность отъ Средиземнаго моря, въ которое время господствовали въ Малой Азіи. Средиземное море служило тогда центромъ цивилизаціи въ силу того, что являлось естественнымъ путемъ сообщенія: сосредоточенные по его берегамъ народы вступали во взаимоотношенія, основывали колоніи въ отдаленныхъ отъ своей родины мѣстностяхъ, распространяли свои учрежденія, промышленность, искусства. Вслѣдствіе этого вполне естественное соединить въ одну часть исторію искусствъ классической древности.

ГЛАВА I.

Искусство Египта, Ассиріи и Финикіи.

Общій характеръ египетской цивилизаціи.

Геродотъ сказалъ: «Египетъ — это даръ Нила». Поселившіеся на наносахъ этой великой рѣки египтяне ежегодно получаютъ средства къ существованію отъ періодическихъ наводненій, оплодотворяющихъ почву

долины Нила. Въ тѣ времена, какъ и теперь, окруженный пустынею, но населенный Египетъ процвѣталъ на берегахъ Нила и почерпалъ источники существованія изъ его волнъ. Происхожденіе древняго населенія Египта неизвѣстно; его языкъ, кажется, имѣетъ связь съ семитическими. Въ отдаленныя времена населеніе состояло изъ нѣсколькихъ независимыхъ племенъ, пока нѣкій Менесъ не захватилъ власть и не основалъ египетскаго царства (приблизительно за 5000 лѣтъ до Р. Х.)

Въ исторіи Египта различается четыре большихъ періода: мемфисскій со столицею въ Мемфисѣ (около Каира); оиванскій, въ продолженіи котораго столицей чаще всего являлись Оивы; саисскій — преимущественно Саиса и другихъ городовъ Дельты и періодъ греческаго преобладанія. Эпохи исторіи искусствъ вполнѣ совпадаютъ съ этими политическими эпохами. Въ мемфисскомъ періодѣ происходитъ расцвѣтъ египетской цивилизаціи, который, надо думать, былъ подготовленъ цѣлымъ рядомъ вѣковъ совместнаго труда. Позднѣе, нашествіе хананейскихъ племенъ, пастуховъ или гиксовъ, на нѣкоторое время омрачаетъ судьбы кореннаго египетскаго народа, но въ концѣ концовъ онъ выходитъ побѣдителемъ. Затѣмъ Египетъ, завоевавъ Сирію, расширяетъ свои границы до Тигра и Евфрата (XVII в. до Р. Х.) Царствованіе Рамзеса II, около XV в. до Р. Х., является временемъ наивысшаго развитія египетской цивилизаціи. Впослѣдствіи Египетъ, завоеванный и покоренный ассиріянами, а затѣмъ персами, возвратился къ благосостоянію подъ владычествомъ грековъ (330 — 30 гг. до Р. Х.) Потомки полководца Александра Великаго Птолемеи ввели въ Египтъ греческую культуру, не уничтожая, однако, и древней египетской.

Кроткій, покорный чужому игу, не воинственный, несмотря на свои кратковременныя завоеванія, египтянинъ былъ особенно религіозенъ. Многочисленные боги, часто воплощавшіеся въ священныхъ животныхъ (ибисъ, быкъ, ястребъ и т. д.), Ра — солнце,

Озирись — богъ добра, Сеть — богъ тьмы, представлялись древнему египтянину проявлениями единой божественности. Всѣ вѣрованія тяготѣли въ сторону загробной жизни. Послѣ смерти человѣческая душа предстаетъ на судъ Озириса. «Книга мертвыхъ» — сборникъ молитвъ и изрѣченій, который находится у каждой муміи, — знакомитъ съ особенностями этого суда. Если душа была виновна, то послѣ многочисленныхъ мученій она обращается въ ничто. Если она праведна — то, послѣ ряда очищеній, она присоединяется къ сонму боговъ, созерцаетъ высшее существо и сливается съ нимъ.

Египетскіе гимны и молитвы обильны поэтическими образами, объясняющими вліяніе вѣрованій на искусства. «Слава тебѣ, вѣчно юная и вѣчно нарождающаяся мумія, существо саморождающееся ежедневно! Слава тебѣ, сверкающему въ первобытномъ океанѣ и оживляющему всѣ его творенія, сотворившему небо и покрывшему тайной его горизонтъ! Слава тебѣ! Когда ты проходишь по небесному своду, сопровождающіе тебя боги испускаютъ крики радости», — такъ прославляли египтяне бога солнца Ра. Въ другомъ мѣстѣ этотъ богъ изображается стоящимъ въ священной баркѣ, «медленно скользящей по теченію небесныхъ водъ», и сопровождаемымъ толпою боговъ. «Благодѣтельный, лучезарный, пламенѣющій», — онъ всюду распространяетъ жизнь и радость.

Художественныя открытія.

Долгое время памятники этой страны, какъ и ея исторія, были очень мало извѣстны. Въ Наполеоновской экспедиціи въ Египетъ участвовали ученые и художники: результаты ихъ изысканій были собраны въ большомъ трудѣ «Описаніе Египта». Но они были остановлены серьезнымъ затрудненіемъ: стѣны памятниковъ оказались покрытыми надписями, въ могилахъ находилось много рукописей на палирусахъ, но ихъ не могли ни прочесть, ни понять. Въ Египтѣ упот-

реблялось три способа письма. Древнѣйшимъ было іероглифическое письмо, особенно интересное именно для исторіи искусства, такъ какъ оно состояло въ воспроизведеніи очертаній живыхъ существъ и предметовъ. Французъ Шампольонъ (1790 — 1832) нашелъ ключъ къ этому письму, и тогда сталъ возможнымъ переводъ документовъ и возстановленіе древней исторіи Египта. Египтологія такъ и осталась въ большей своей части французскою наукой: за Шампольономъ послѣдовали знаменитый Мариеттъ и Масперо. Специальная миссія французскаго Института въ Каирѣ постоянно занимается изученіемъ и истолкованіемъ египетскихъ памятниковъ.

Искусство мемфисскаго періода.

За время своего долгаго развитія, египетское искусство не оставалось неизмѣннымъ: оно представляется совершенно различнымъ, смотря по мѣсту его изученія — въ Мемфисѣ оно иное, чѣмъ въ Оивахъ.

Въ Мемфисѣ оно извѣстно, главнымъ образомъ, по надгробнымъ памятникамъ, такъ какъ храмы этой эпохи исчезли. Надгробная архитектура здѣсь величественна. Пирамиды — царскія могилы — воздвигнуты царями четвертой династіи; наибольшая изъ нихъ достигаетъ высоты въ 137 метровъ; 100,000 человѣкъ, смѣняемые черезъ каждые три мѣсяца, строили ее въ теченіи 30 лѣтъ. Около нея растянулся высѣченный изъ скалы сфинксъ, носъ котораго имѣетъ до двухъ метровъ длины. Египетское искусство всегда стремилось поражать взоры массивностью.

Около большихъ пирамидъ расположенъ мемфисскій некрополь. Каждая значительная могила (мастаба) состоитъ изъ трехъ частей: комнаты, доступной для посѣтителей, гдѣ возвышается стелла (надгробный камень и исполняются священные обряды; сердабъ — помѣщеніе, гдѣ заперты статуи и изображенія умершаго, и, наконецъ, усыпальница, въ которую спускаются черезъ высѣченный въ скалѣ колодезь и къ

которой ведутъ корридоры. Въ усыпальницѣ находится большой саркофагъ, въ которомъ покоится набальзамированное тѣло — мумія. Принимались величайшія предосторожности, чтобы защитить усыпальницу отъ расхищенія и оскверненія.

По стѣнамъ комнатъ развѣшивается живопись и барельефы. Но, чтобы судить о скульптурѣ этой эпохи, надо въ особенности изучать деревянныя и каменные статуи, найденныя въ этихъ могилахъ и изображающія ихъ обитателей. Недавно найдены также въ Гиракомполисѣ прекрасныя бронзовыя статуи VII династии. Въ лучшихъ изъ этихъ произведеній, черты лица оригинала переданы съ изумительною вѣрностью: всѣ детали направлены къ созданію полной иллюзіи дѣйствительности. Старые египетскіе мастера, были превосходными портретистами и причины этого кроются въ религіозныхъ вѣрованіяхъ эпохи: тогда думали, что если мумія и разрушится, то существованіе двойника умершаго еще возможно, если имѣется точнѣйшее изображеніе тѣла умершаго, предохраняющее отъ окончательной смерти. Что касается барельефовъ и живописи, то они часто воспроизводятъ земную жизнь умершаго, а также знакомятъ съ обычаями древняго Египта. Египетской живописи невѣдомо искусство перспективы и колорита, она дѣйствовала при помощи расположенія рядомъ яркихъ тоновъ. Въ цѣломъ получалась яркая стѣнная живопись, рѣзко отличающаяся, однако, отъ современныхъ пріемовъ и концепцій.

Искусство въ оиванскій и санскій періоды.

Въ теченіе этой эпохи надгробное искусство сохраняло свою величественность. Некрополи въ Оивахъ, Абидосѣ, Ціутѣ и Бени-Гассанѣ даютъ множество образцовъ подобнаго рода, но главное вниманіе должно быть обращено на большіе храмы. Они имѣли обыкновенно слѣдующее расположеніе. Аллея, окаймленная сфинксами и иногда до двухъ километ-

ровъ (до 2-хъ верстъ) длиною, приводитъ ко входу, но еще не въ самый храмъ, а на окружающій его священный дворъ. Этотъ входъ (пилонъ) имѣлъ монументальный видъ; дверь прикрывалась съ боковъ двумя пирамидальными стѣнами, предъ которыми возвышались мачты для знаменъ, обелиски и колоссальныя статуи. Весь дворъ былъ обнесенъ толстою стѣною. На немъ находились маленькія озера, по которымъ въ нѣкоторые праздничные дни плавали великолѣпныя ладьи со статуями боговъ. Новый пилонъ обозначалъ входъ въ самый храмъ. Тамъ, въ глубинѣ двора, называвшагося переднимъ дворомъ, открывался громадный залъ — длинный залъ приношеній или появленія, по египетскимъ документамъ. Многочисленныя колонны, поддерживавшія потолокъ, послужили поводомъ къ названію такого зала — гипостилемъ. Здѣсь во время богослуженія находился народъ, тогда какъ царь и главные жрецы входили въ самое святилище, гдѣ помѣщалось изображеніе божества. Позади святилища устраивалось нѣчто въ родѣ ризницы и складовъ для приношеній, статуй боговъ и священной утвари. Число этихъ залъ повторялось и величина храмовъ часто бывала громадною. Какъ примѣръ, можно привести большой храмъ въ Карнакѣ, постройки котораго занимаютъ площадь въ 365 метровъ длины и 113 метровъ ширины, гипостиль имѣетъ 102 метра длины и 51 ширины, потолокъ поддерживается 134 колоннами, наиболѣе толстыя изъ которыхъ, при окружности болѣе 10 метровъ, достигаютъ 23 метровъ высоты. Другою величественною особенностью расположенія египетскихъ храмовъ является постепенное пониженіе высоты частей постройки, начиная отъ пилона и до святилища, тогда какъ почва, на которой стоитъ храмъ, постепенно возвышается до самаго входа въ святилище.

Египетскіе храмы имѣютъ массивный видъ. Кажется, египтяне больше заботились о томъ, чтобы поразить взоры громадною размѣровъ, чѣмъ удовлетворить художественный вкусъ гармоніей пропорцій.

и часто пренебрегали деталями постройки. Архитектора не достигли созданія архитектурныхъ орденовъ (стилей) какъ въ Греціи: ихъ толстыя стѣны и колонны очень разнообразны; капители колоннъ часто принимаютъ форму расширяющейся чашечки цвѣтка, а нильская флора (папирусъ, лотосъ) занимаетъ видное мѣсто въ ихъ орнаментахъ.

Скульптура постепенно утрачиваетъ особенности, отличавшія ея прекрасныя произведенія въ мемфисскій періодъ. Точное воспроизведеніе очертаній оригинала сдѣлывается стремленіемъ придать фигурамъ пропорціи болѣе стройныя, чѣмъ въ дѣйствительности, моделировка упрощается. Воспроизводится одинъ и тотъ-же неизмѣнный типъ: миндалевидно-вытянутые глаза, постоянно улыбающіяся губы, исполненіе омароватое по тонкости, но почти однообразное. Позы также становятся однообразными, искусство дѣлается условнымъ, но во всѣхъ его произведеніяхъ, отъ ювелирныхъ работъ и утвари до барельефовъ, часто встрѣчается рѣдкое изящество. Употребленіе такихъ твердыхъ матеріаловъ, какъ гранитъ, вмѣсто дерева или болѣе мягкихъ каменныхъ породъ, содѣйствуетъ ослабленію моделировки, такъ какъ скульпторы, располагавшіе въ то время лишь несовершенными инструментами, не могли болѣе точно вырабатывать детали.

Скульпторы египетской эпохи вообще не создавали произведеній, отдѣленныхъ отъ архитектурнаго цѣлаго. Они создавали колоссальныя статуи, или-же вырѣзали декоративные барельефы въ храмахъ или могилахъ.

Даже при владычествѣ Птолемеевъ сохранялись традиціи египетскаго искусства, но уже въ соединеніи съ греческими вліяніями. Архитектура греко-римской эпохи создала великолѣпные храмы въ Дендрахѣ, Эдфу, Омбосѣ, Филѣ, но скульптура въ барельефахъ оставалась въ пренебреженіи и пріобрѣла характеръ отвратительной условности. Египетская живопись римской эпохи извѣстна по очень интереснымъ портретамъ, написаннымъ на деревѣ и клавшимся въ

саркофаги на мѣсто лица умершаго. Эти портреты очевь характерны по своей выразительности, въ которой можно замѣтить уже нѣкоторые элементы появившагося позднѣе византійскаго искусства. Раскопки Гайе въ Фаюмѣ, особенно въ Антиноѣ, открыли одѣянія изъ богатыхъ матерій, интересные для исторіи орнамента.

Въ Эрмитажѣ собрано: нѣсколько статуетокъ египетскихъ боговъ и богинь, гробница, мумія, статуя богини Сехтъ, ящики для могильныхъ статуетокъ и т. п. предметы.

Ассиро-халдейская цивилизація.

На равнинахъ когда-то плодородныхъ, а теперь почти повсюду безплодныхъ, въ бассейнахъ Тигра и Евфрата возникли два великихъ царства: на югѣ — Халдея съ Вавилономъ въ центрѣ, на сѣверѣ — Ассирія съ Ниневіей. Соперничая другъ съ другомъ, каждая изъ нихъ пережила свой періодъ преимущества: первою была Халдея, которая въ послѣдствіи къ концу XIV в. до Р. Х., подпала подъ власть Ассиріи. Неутомимые завоеватели, великіе ассирійскіе цари Саргоныды вокругъ распространили свое жестокое господство. Сѣверо-западная Азія и Египетъ были вынуждены подчиниться. Но въ 625 г. до Р. Х. Ниневія пала предъ силами халдеевъ и мидянъ и побѣдоносный Вавилонъ не надолго засіялъ вновь.

Не смотря на борьбу, халдеи и ассиріяне непрерывно смѣшивались другъ съ другомъ и соединили свои цивилизаціи, или скорѣе, Ассирія заимствовала у Халдеи элементы своей цивилизаціи, какъ и мрачную, проникнутую мистическими обрядами религію. Искусные наблюдатели звѣздъ, халдеи-ассиріяне хотѣли прочесть въ нихъ тайну своихъ судебъ. Ихъ боги, часто воплощавшіеся въ звѣринные образы, ужасны и злы; имъ правятся чудовищныя сочетанія; сама будущая жизнь рисуется имъ жалкою и мрачною.

Управляемые деспотами, равно безжалостными и къ подданнымъ и къ врагамъ, ассиріяне были су-

ровы. Они любили войну со всеѣми ея жестокостями, ихъ воображеніе воспламенялось мыслью объ убійствахъ и они выражали свои чувства языкомъ, одухотвореннымъ вѣяніемъ эпической свирѣпости. «Гибѣвъ великихъ боговъ, моихъ повелителей, — говорилъ царь Ассурбанипаль, — палъ на враговъ моихъ; ни одинъ не спасся, ни одинъ не былъ пощаженъ: всеѣ они пали подъ моими руками. Ихъ военныя колесницы, ихъ упряжь, ихъ женщины, сокровища ихъ дворцовъ — были принесены ко мнѣ. Этимъ людямъ, — уста которыхъ замыслили вѣроломные заговоры противъ меня и прстивъ бога Ассура, моего владыки, — я вырвалъ языки и довершилъ ихъ гибель. Оставшіеся были живыми выставлены передъ большими каменными быками, которые воздвигъ Сеннахерибъ, отецъ моего отца, и я бросалъ ихъ въ ровъ, отрѣзая имъ члены, отдавалъ ихъ въ пищу собакамъ, дѣснымъ звѣрямъ, хищнымъ птицамъ, небеснымъ и воднымъ тварямъ; исполняя это, я наполнилъ радостью сердца великихъ боговъ, владыкъ моихъ».

Раскопки. Дворцы.

Подъ такими вліяніями и создалось искусство ассирійскъ, отражавшее ихъ воинственность и ихъ жестокость. Оно стало извѣстно лишь съ недавняго времени. Раскопки Ботта, Пласса, Лайярда, Френеля и Опьерта начались только съ 1843 г.; раскопки Сарзекъ въ Телло, открывшія древне-халдейское искусство, производились еще позднѣе. Въ 1897 г. Морганъ открылъ акрополь въ Сузахъ, въ которомъ оказались памятники крупнаго историческаго и художественнаго значенія. Чтеніе клинообразныхъ надписей способствовало истолкованію памятниковъ.

Надгробное искусство, столь богатое въ Египтѣ, здѣсь почти совсѣмъ отсутствовало. Въ Ассиріи, совсѣмъ не найдено могилъ, а могилы въ Халдеѣ не представляютъ большаго художественнаго интереса. Халдейскіе храмы, развалины которыхъ открыты въ

Лагахъ, Уру и Вавилонъ, представляютъ собою многоэтажныя башни (зиггуратъ) и стѣны съ призматическими желобками. Особенному изслѣдованію подверглись дворцы: каждый великій ассирійскій царь доставлялъ себѣ удовольствіе строить новый дворецъ, являвшійся его созданіемъ и прославлявшій его могущество. Наиболѣе величественны дворцы: Нимруда, начатый постройкой въ IX вѣкѣ до Р. Х., и въ Хорсабадѣ, начатый въ 710 г. и не оконченный еще въ 667 г. до Р. Х.

Ассиріяне мало употребляли камень, они чаще всего строили изъ глиняныхъ кирпичей, нерѣдко просто высушенныхъ на солнцѣ, а потому ихъ постройки не отличались прочностью и давно уже обвалились. Архитекторамъ были извѣстны колонны; нерѣдко они дѣлали ихъ изъ покрытаго металломъ дерева, но, въ общемъ, имъ не придавали еще значенія опоръ, и чаще всего употребляли въ качествѣ декоративныхъ украшеній. Но за то, — и въ этомъ одно изъ отличій ихъ искусства — они ввели въ обычное употребленіе своды, которымъ придавали разнообразныя формы, и купола.

Хорсабадскій дворецъ можетъ считаться типичнымъ. Это былъ цѣлый городъ, въ которомъ вокругъ царя обитали многочисленные рабы. Стороны четырехугольника его ограды имѣютъ по 1800 метровъ длины. Архитекторъ долженъ былъ устроить на этой площади 31 дворъ и 209 комнатъ. Центромъ является наиболѣе обширный дворъ: одна сторона его сообщается съ улицей, три другія — граничатъ съ тремя главными частями дворца: жилищемъ повелителя, помѣщеніемъ его женъ и служебными постройками, въ которыхъ жили рабы и находились кухни, конюшни и т. п. Каждая часть дворца въ свою очередь подраздѣлена на новыя части: такъ, впереди первой части расположены большія пріемныя залы, а личныя царскія комнаты болѣе удалены отъ входа.

Несмотря на обширность построекъ, ассирійская архитектура, вслѣдствіе свойствъ употреблявшихся ею

матеріаловъ, была осуждена оставаться на низшей ступени развитія. Она должна была прибѣгать къ чрезмерной толщинѣ стѣнъ, чтобы придать зданіямъ массивный видъ.

Скульптура.

Халдейская скульптура древнѣйшихъ эпохъ известна по барельефамъ царя Харамзина, тонко награвированнымъ цилиндрамъ, надгробному камню Вотуровъ, памятникамъ войнъ лагахскихъ царей, а въ особенности по найденнымъ въ Иудеѣ статуямъ патези (царя Лагаха, исполненнымъ широкою манерой и съ ясною моделировкою. Эти найденные въ Телло памятники наводятся въ Луврѣ. Ассирійская скульптура развилась позднѣе и на памятникахъ Нимруда и Хорсабада она вычурнѣе и условнѣе халдейской. Она преимущественно носитъ историческій характеръ, предназначена запечатлѣвать побѣды и могущество царей и примѣняется въ видѣ барельефовъ, украшающихъ стѣны дворцовъ, у входа которыхъ снаружи возвышались колоссальныя фигуры, нерѣдко высѣченныя изъ одного куска (крылатые быки въ Луврѣ). Тогда какъ въ Египтѣ въ еванскомъ періодѣ скульпторы ослабляли моделировку, въ Ассиріи ее преувеличивали и здѣшнія фигуры отличаются неестественною величиной, грубостью и выпуклостью членовъ человѣческаго тѣла даже въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ они прикрыты длинными и толстыми одеждами. Фигуры у нихъ — тяжелыя, коренастыя, съ грубымъ выраженіемъ, ясно характеризующія воинственный народъ, у котораго физическая сила въ особенномъ почетѣ. При изображеніи животныхъ, скульпторы старались вѣрно передать ихъ формы и въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ, какъ, на примѣръ, въ изваянныхъ ими львахъ, достигали большой энергіи и жизненности. Выше указывалось уже на различіе между скульптурой египетскою и ассирійскою, вслѣдствіе различія употребляемыхъ матеріаловъ. «Предпочтеніе, оказываемое египтянами твер-

дымъ камнямъ, привело ихъ къ смягченію и уничтоженію деталей, — говоритъ Перро, — употребленіе очень мягкихъ камней привело ассиріянъ къ подчеркиванію и преувеличиванію деталей. Алебастръ поддается и ноітю, рѣзецъ углубляется въ него почти такъ-же, какъ ножъ въ масло и невольно хочется вырѣзывать, чрезмѣрно преувеличивать всѣ детали». Однако, ассиріяне употребляли тѣ-же приемы и при работѣ на болѣе твердыхъ матеріалахъ: тотъ-же стиль видѣнъ на ихъ рѣзныхъ цилиндрахъ, служившихъ печатями, которые часто сдѣланы изъ очень твердыхъ камней.

Эта изысканность исполненія не исключаетъ, однако, очень большого однообразія. Всѣ фигуры созданы по одному образцу, всѣ головы морють быть подраздѣлены на нѣсколько типовъ. «Позы въ композиціяхъ очень однообразны и этотъ недостатокъ еще поразительнѣе потому, что ассиріяне изображаютъ сюжеты жестокіе, битвы. Въ другихъ произведеніяхъ изображены царскія охоты, сцены обыденной жизни. Даже здѣсь запечатлѣлся жестокой характеръ народа. Барельефъ изображаетъ Ассурбанипала-побѣдителя, справляющаго праздникъ въ дворцовомъ саду. Птицы поють, музыканты играютъ на арфахъ, всюду радость. Но на вѣтвяхъ дерева виситъ черепъ побѣжденнаго — эламитаго царя. Какъ и въ Египтѣ, въ Ассиріи раскрашивали статуи, съ цѣлью придать имъ большее сходство съ дѣйствительностью.

Живопись и художественная промышленность.

Ассирійская живопись чаще всего встрѣчается въ видѣ эмалированныхъ кирпичей блестящихъ тоновъ, изъ которыхъ на наружныхъ и внутреннихъ стѣнахъ составлялись оригинальныя украшенія, изображавшія людей и животныхъ. Ту-же яркость красокъ ассиріяне примѣняли въ фабрикаціи и вышиваніи тканей и ковровъ, на которыя существовалъ хорошій спросъ. Долго сохранялось преданіе объ ассирійскихъ тканяхъ:

ихъ восхваляли еще въ Римѣ во времена Августа. Цари являются иногда на барельефахъ въ мантияхъ, украшенныхъ изображеніями цѣлыхъ сценъ. Богато украшенная мебель, чаши и оружіе, доказываютъ, что ассиріяне были не менѣе искусны и въ работахъ по бронзѣ и разнымъ металламъ. Торговля далеко распространяла ихъ издѣлія: онѣ наполняли рынки странъ, испытавшихъ силу оружія ассирійскихъ царей — Сиріи и Малой Азіи. Памятники хеттειαкаго искусства, недавно открытые въ этихъ царствахъ, въ Сѣверной Сиріи, Малой Азіи и Каппадокии, — несутъ многочисленныя слѣды ассирійскаго вліянія. На сѣверо-востокѣ и сѣверо-западѣ также можно прослѣдить ходъ этой цивилизаціи къ греческимъ странамъ.

Въ Эрмитажѣ есть нѣсколько барельефовъ изъ Нимруда (Ашуръ (богъ) IX в. и царь Ашурназипаль) и Хорсабада (жизнь VIII в.).

Финикія, ея цивилизація.

Новыя открытія пролили свѣтъ на то вліяніе Египта и Ассиріи, которое испытала въ началѣ Греція, но это вліяніе передавалось при помощи посредниковъ, среди которыхъ самыми дѣятельными были финикіяне. Происходя отъ береговъ Персидскаго залива, связанные тѣсными родственными узами съ халдее-ассиріянами, они основались въ Сиріи приблизительно въ XX в. до Р. X. Въ этой плодородной странѣ съ отдаленнѣйшихъ временъ уже скучивалось населеніе и финикіяне должны были удовлетвориться узкою полосой земли между Ливаномъ и волнами Средиземнаго моря. Расположившись здѣсь, они съ трудомъ удерживались на континентѣ и не могли распространяться къ востоку, а на западѣ предъ ними разстилалось многообшищающее море, возбуждавшее ихъ дѣятельность. Они искали счастья на морѣ и долгое время были первыми мореплавателями и купцами античнаго міра.

Они не сложились въ единое государство: каждый большой городъ былъ независимъ. Въ первыхъ рядахъ стояли Арадъ, Сидонъ и Тиръ. Внутри этихъ городовъ преобладала торговая аристократія; были у

нихъ и пари, но безъ деспотической власти. Впрочемъ, въ ихъ глазахъ лучшимъ управленіемъ было то, которое покровительствовало торговлѣ, политическаго самолюбія они не испытывали и легко соглашались на чужое преобладаніе, если изъ него можно было извлечь пользу. Все обличало въ нихъ жадныхъ къ наживѣ купцовъ, даже самыя лица — лишенные достоинства, хитрыя и лукавыя.

Ихъ религія одинакова съ ассирійскою — чувственная и кровожадная. Финикійскіе боги путешествовали съ ихъ почитателями, распространяясь и въ Финикіи, какъ финикійская Венера — Астарта, или богъ Тира — Мелькартъ. Многіе изъ нихъ даже были прародителями боговъ Греціи. Финикіяне оказали и другія услуги дѣлу цивилизаціи: они создали и распространили алфавитное письмо, замѣнявшее неудобныя египетскія и ассирійскія письмена.

Раскопки. Архитектура.

Финикійское искусство лучше всего можетъ быть изучено за предѣлами Финикіи. Изслѣдованія и раскопки въ самой Финикіи не дали такихъ результатовъ, какъ произведенныя въ Египтѣ или Ассиріи. То-же слѣдуетъ сказать и о Кареагентѣ. Расположенный противъ сирійскихъ береговъ островъ Кипръ, на которомъ финикіяне основали большіе города, — также обогатилъ исторію искусства многочисленными памятниками. Около X вѣка до Р. Х. греки, въ свою очередь, основались на Кипрѣ, и такимъ образомъ на немъ можно наблюдать любопытное столкновеніе давно развившагося восточнаго искусства съ зародышемъ греческаго. Многіе изслѣдователи, особенно Чеспола, американскій консулъ, Колонна-Чеккальди и др., начиная съ 1860 г., откопали въ разныхъ мѣстахъ острова зданія и некрополи (многіе предметы этихъ раскопокъ въ нью-іоркскомъ музеѣ. Наконецъ, въ Греціи, Италіи, даже Галліи найдены тамъ и сямъ предметы, завезенные финикійскими торговцами.

Финикійская архитектура, въ данномъ случаѣ, не заслуживаетъ вниманія. Въ извѣстныхъ намъ развалинахъ преобладаетъ стремленіе къ употребленію матеріаловъ большихъ размѣровъ, къ чудовищнымъ камнямъ, поражающимъ своею массивностью: таковъ характеръ развалинъ въ оградѣ Арада. Храмы Амриты (Финикія), Голгоса (Кипръ) и др. были въ общемъ не велики; колонны иногда носятъ характеръ греческихъ — дорическихъ и іоническихъ формъ, но они далеко не достигаютъ гармоніи и изящества послѣднихъ. Художественныя соображенія стояли на второмъ мѣстѣ въ тѣхъ именно постройкахъ, которыя давали возможность финикіянамъ проявить ихъ практическій духъ: то были порты, арсеналы, ограды.

Художественная торговля. Скульптура.

Направляемые Сидономъ и Тиромъ, поочередно приобретававшими господство, финикійцы долгое время были хозяевами Средиземнаго моря. Затѣмъ ихъ могущество пало: другіе народы завоевали море, населили острова, приходилось сдѣлаться съ греческимъ и этрусскимъ флотомъ. Однако, большая финикійская колонія на сѣверѣ Африки — Карфагенъ просуществовала долго, надъ нею могъ восторжествовать только Римъ. Въ теченіи многихъ вѣковъ своего процвѣтанія финикійцы успѣли своими учрежденіями всѣ берега Средиземнаго моря, отъ глубины Эвксинскаго Понта до Гибралтарскаго прохода. Корыстолюбивая отвага влекла ихъ дальше, въ столь страшный для древнихъ океанъ: на сѣверѣ они достигали Бретани, на югѣ — огибали Африку. При этихъ громадныхъ странствованіяхъ они извлекали выгоды изъ богатствъ каждой страны, они отправлялись искать необходимаго для бронзы олова, похищали даже молодыхъ дѣвушекъ и дѣтей, которыхъ продавали потомъ въ рабство; взаменъ того они разносили повсюду какъ свои издѣлія, такъ и покупаемыя ими въ Оивахъ, Нине-

віи, Вавилонѣ. Западъ вступалъ черезъ нихъ въ сношенія съ Востокомъ.

Присвоенія искусства являлись въ числѣ ихъ товаровъ, но не потому, чтобы они обладали сильно развитымъ художественнымъ вкусомъ. Въ области пластическаго искусства они заимствовали образцы въ Ассиріи и Египтѣ, измѣняли и комбинировали ихъ, не проявляя при этомъ никакой самобытности. Некультурные народы Востока являются большими любителями религіозныхъ изображеній — финикіане удовлетворяютъ своихъ покупателей и, какъ остроумно выразился кто-то, «фабрикують боговъ для вывозной торговли». Къ изображеніямъ боговъ они присоединяють бронзовыя вазы и стеклянныя издѣлія, въ которыхъ они искусны. Когда позднѣе развилось греческое искусство, они, посвятивъ себя подражанію, копируютъ и его, какъ раньше копировали египетскія и ассирійскія произведенія.

Преобладавшіе въ Финикіи чужеземные элементы смѣшиваются въ ея скульптурѣ въ различныхъ пропорціяхъ. Въ самой Сиріи было найдено много фигурокъ изъ обожженной глины и большихъ саркофаговъ, высѣченныхъ въ формѣ человѣческаго тѣла и называемыхъ антроподами. Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ нѣтъ ничего самобытнаго, какъ будто ихъ мастера и не старались точно передать сходство и даже самый типъ расы. На Кипрѣ, гдѣ оказалось изобиліе скульптурныхъ памятниковъ, стиль видоизмѣнился. Въ открытыхъ Чеснолой большихъ статуяхъ одежды, прическа и завитая мелкими буклями борода часто очень близки къ ассирійскимъ барельефамъ, но это уже не копія: они моделированы гораздо мягче, чѣмъ ассирійскіе барельефы. Тоже замѣчается и въ отношеніи заимствованій изъ Египта, дѣятельность греческаго духа обнаруживается и здѣсь. Онъ постоянно проявляется также и въ расположеніи фигуръ, въ выраженіи лицъ; это-то именно и придаетъ интересъ искусству кипріотовъ, азіатскому и вмѣстѣ эллинскому, хотя упоминаемыя произведенія, надо замѣ-

тить, принадлежать къ весьма различнымъ эпохамъ. Наряду со статуями боговъ, на Кипрѣ особенно часто встрѣчаются изображенія Астарты, статуи жрецовъ и почитателей боговъ; за ними слѣдуетъ масса терракоттъ. Тоть-же характеръ имѣютъ и всѣ произведенія художественной промышленности въ Финикии и на Кипрѣ: гончарное и ювелирное искусство, ткани. Финикияне первыми добыли изъ раковинъ пурпуровое вещество, которымъ они красили свои ткани. Искусство дѣлать стекло, открытіе котораго имъ приписываютъ, было извѣстно уже египтянамъ, но финикияне довели его до большой тонкости и ихъ цвѣтныя стеклянныя издѣлія замѣчательны по яркости красокъ. Словомъ, если финикияне и немного создали, то все-же ихъ роль въ развитіи искусствъ остается значительною.

Иудея.

Въ самой Сиріи подражали финикиянамъ. Ихъ соотѣди — евреи — не поддавались эстетическимъ чувствамъ. Сношенія съ Египтомъ и Ассиріей, не только не развили въ евреяхъ склонности къ искусствамъ, но внушили ужасъ къ нимъ. Законъ Моисея въ очень ясныхъ выраженіяхъ запрещалъ всякое изображеніе живыхъ существъ. Правда, Іегова приказалъ помѣстить на кивотѣ завѣта двухъ золотыхъ херувимовъ, которые были скопированы съ часто встрѣчающихся на ассирійскихъ памятникахъ крылатыхъ животныхъ, — но уже самое это исключеніе подтверждало правило и палестинскіе евреи добросовѣстно соблюдали его. Ихъ скульптура должна была ограничиваться скудными узорами, а въ архитектурѣ они не обнаружили никакой самобытности. Когда въ XI в. до Р. Х. Соломонъ захотѣлъ воздвигнуть Іеговинъ великолѣпный храмъ — онъ обратился къ тирскому царю Хираму: Финикия снабдила его художниками, рабочими, матеріалами. Этотъ храмъ, много разъ разрушавшійся и восстанавливавшійся, былъ окончательно разрушенъ въ I в. по Р. Х. при взятіи Іерусалима.

Титомъ. Однако, благодаря библейскимъ описаніямъ и остаткамъ подземныхъ галлерей, можно опредѣлить его длину и расположеніе. Что-же касается могилъ іудейскихъ царей, которыя открылъ Сольси, то въ нихъ скорѣе надо видѣть болѣе поздніе памятники.

Персія.

Среди народовъ, у которыхъ искусство развивалось при помощи подражанія, отмѣтимъ еще, къ востоку отъ бассейна Тигра и Евфрата, два народа арійскаго происхожденія — мидянъ и персовъ. Порабощенные царями Ниневин, они впоследствии ниспровергли ихъ могущество. Мидяне преобладали въ началѣ, а затѣмъ, къ исходу VI в. до Р. Х., — персы, распространившіе свои завоеванія до передней Азіи и Египта и грозившіе самой Греціи. Чужеземныя вліянія видны уже на памятникахъ долины Пальваръ-Рудъ, воздвигнутыхъ Киромъ и его прямыми наследниками (VI в. до Р. Х.): одни напоминаютъ постройки Ликій, другія — греческія зданія. Главнѣйшія изъ нихъ — могилы Камбиза и Манданы, отца и матери Кира, и дворецъ самаго завоевателя. Въ слѣдующее столѣтіе столицей сталъ Персеполис и стиль измѣнился. Персы завоевали Египетъ и стали подражать египетской архитектурѣ, комбинируя ее съ заимствованіями у народовъ Малой Азіи и особенно у іонійскихъ грековъ. Во дворцѣ Персеполя видимъ египетское утонченіе дверей, колонны съ ихъ орнаментами облицуютъ то-же вліяніе, тогда какъ самая конструкція колоннъ — греко-іонійская. Эти чужеземные элементы смѣшиваются съ туземными, напримѣръ, съ употребленіемъ кирпичей, особенно для возведенія куполовъ. Персидская скульптура часто напоминаетъ ассирійскую, но въ ней не такъ преувеличена моделировка. Искусно восстановленный фризъ стрѣлковъ изъ дворца Дарія (Лувръ) доказываетъ, что персы, какъ и ассирійяне пользовались мозаикою изъ эмалированныхъ кирпичей. Позднѣе, въ первые вѣка христіанской эры,

Персія возстановила свою независимость и могущество подъ управленіемъ Сассанидовъ (III в. по Р. Х.). Развалины Діарбекира и Ктезифона главнѣйшимъ образомъ знакомятъ съ сассанидскимъ искусствомъ: здѣсь нашли куполь слегка конической формы, и подковообразную арку, распространившуюся отсюда и въ сосѣднихъ странахъ. Хотя искусство этой эпохи и принадлежитъ къ древнему туземному, но оно подверглось уже греко-римскому вліянію. Это смѣшеніе стилей и чужеземныя заимствованія особенно ясны въ многочисленныхъ скульптурахъ, высѣченныхъ на скамьяхъ и изображающихъ великіе подвиги царей, ихъ битвы и охоты.

ГЛАВА II.

Происхожденіе греческаго искусства. Архаическій періодъ.

Страна и населеніе.

Казалось, сама природа предназначала Грецію къ той великой роли, которую она играла въ развитіи цивилизаціи. По географическому своему положенію, она была одновременно связана съ Востокомъ и Западомъ и одинаково распространяла на нихъ свое вліяніе. Ея длинныя изрѣзанные берега изобиловали заливами и портами; во многихъ мѣстахъ, едва отплывали корабли отъ берега, какъ на горизонтѣ показывались уже острова, на которыхъ корабли и находили убѣжище въ случаѣ опасности. Поэтому греки рано стали искусными мореплавателями; они любили море и, извлекая изъ него пользу, въ то-же время понимали его красоту и поэзію, подмѣчали разнообразіе его видовъ и измѣчивость окраски. Приключенія и бури не лишали ихъ смѣлости; ускользнувъ отъ кораблекрушенія, они тотчасъ-же снова поднимаютъ паруса, — такими изображаетъ ихъ «Одиссея», поэма моря и

длинныхъ путешествій, по преимуществу эпопея перво-
бытной Греціи. Густо населенныя страны и процвѣ-
тающіе города непрерывно отправляютъ толпы эми-
грантовъ — не бѣдняковъ или опозоренныхъ, но вѣря-
щихъ въ будущее: захвативъ съ собою священный
огонь съ родного алтаря, руководимые самими бо-
гами, они отплываютъ къ другимъ, перѣдко дале-
кимъ берегамъ, чтобы основывать новые города, и
мало-по-малу Греція распространяется по всему Сре-
диземному морю, распространяя и свои учрежденія и
искусства.

Природа страны соответствуетъ живому и увле-
кающемуся красотою населенію. Въмѣсто однообраз-
ныхъ равнинъ и изнуряющей жары Египта и Асси-
ріи — здѣсь почти повсюду горы и долины, разно-
образныя виды, яркое и гармоничное освѣщеніе, смяг-
чающее всѣ очертанія и пробуждающее радостныя и
свѣтлыя мысли, климатъ, въ общемъ, умѣренный и
не усыпляющій дѣятельности. Любимѣйшее божество
грековъ — это солнце, оживляющее и озаряющее міръ,
и горюше всего для нихъ — отрекаться отъ солнечнаго
свѣта въ моментъ смерти. Они живо чувствуютъ пре-
лесть природы и у ихъ писателей есть пейзажи не-
подражаемой поэзіи и свѣжести: напримѣръ, то мѣсто
въ софокловскомъ «Эдинѣ въ Колонѣ», гдѣ хоръ про-
славляетъ красоту Аттики.

Греки принадлежать къ арійской расѣ, но ихъ
исторія полна различными переселеніями. Въ эпоху,
начала которой нельзя опредѣлить, греческія страны
населяли пеласги; позднѣе появились эллины, под-
раздѣлявшіеся на двѣ большія вѣтви: іонянъ и до-
ریانъ. У всѣхъ грековъ и такъ далеко, насколько
возможно проникнуть въ ихъ прошлое, замѣчаются
одинаковыя черты: промышленная предпримчивость,
понятливость, сознаніе личности и независимости. Въ
этихъ странахъ, случайностями почвы раздѣленныхъ
на множество общинъ, было невозможно установленіе
великихъ царствъ, подобныхъ господствовавшимъ надъ
равнинами Нила и Евфрата: каждая маленькая область

ведетъ свою жизнь, создаетъ городъ со своими богами, учреждениями и нравами, совершенно не похожими на городъ сосѣдей. Отсюда и обиліе государствъ съ различными судьбами и постоянное взаимное соревнованіе ихъ, возбуждавшее разнообразную дѣятельность. Состояніе цивилизаціи въ различныхъ областяхъ Греціи такъ-же разнообразно, какъ строеніе почвы и самый видъ областей. То-же было и въ области искусствъ: каждый большой городъ имѣлъ свою школу и своихъ мастеровъ.

Первобытное или до-эллинское искусство.

Въ разныхъ мѣстностяхъ греческаго міра встрѣчаются еще обломки оградъ и сооруженій древнѣйшей эпохи. Онѣ имѣютъ грубый видъ, хотя въ нѣкоторыхъ замѣтенъ уже извѣстный прогрессъ въ правильности обдѣлки большихъ камней, изъ которыхъ онѣ строились. Полувѣковыя раскопки Шлиманна въ Гиссарликѣ (Троя), Микенахъ и Тиринѣ, Фуке, Горкэ и Мамета въ Санторинѣ и др. даютъ вѣрное представленіе о состояніи искусствъ этой эпохи. Найденныя сооруженія носятъ слѣды культуры, утонченной и грубой въ одно и то-же время. Скрытыя въ горѣ Микены были притономъ могущественныхъ и грозныхъ владѣльцевъ, начальниковъ шакъ, яро которыхъ тяготѣло надъ краемъ. Сверхъ того, они были богаты и Гомеръ называетъ Микены «златообильнымъ городомъ». Тамъ найдены царскія могилы, которыя Шлиманнъ считаетъ могилами Агамемнона и его семейства. Мертвые закапывались въ землю съ ихъ оружіемъ, драгоценностями и одеждами, а ихъ лица прикрывались золотымъ масками. Всевозможные предметы — вазы, оружіе, драгоценности и пр. — найденные въ первомъ городѣ около Гиссарлика не носятъ никакихъ слѣдовъ ассирійскаго или финикійскаго вліянія и въ большинствѣ относятся къ эпохѣ не ранѣе XV в. до Р. X. То-же надо сказать и о находкахъ въ Санторинѣ. Въ Микенахъ и Ваоіо культура уже богаче, чѣмъ

въ Троѣ и Санторинѣ, она естественно развивается. Но, съ другой стороны, здѣсь обнаруживается уже восточное влияние; это доказываютъ воспроизведенія сфинксовъ, гриффовъ, львовъ и т. п. Памятники и предметы, найденные въ Микенахъ, принадлежать къ 1500 и 1200 гг. до Р. Х.

Недавнія раскопки Эванса на Критѣ даютъ возможность проникнуть въ еще болѣе отдаленное прошлое. Въ Гноссѣ найдены развалины дворца, который можно приписывать легендарному царю Миносу. Это былъ знаменитый Лабиринтъ или храмъ сѣкирь (лабиръ по-карійски сѣкира), въ которомъ встрѣчаются залы, предназначенныя для религіозныхъ обрядовъ, столбы, украшенные двойною сѣкирой, часто встрѣчающейся у изображеній божествъ на многихъ восточныхъ памятникахъ. Стѣны украшены фресками, на которыхъ можно различить шествія юношей, носильщиковъ вазъ, быковъ, львовъ, а также изображенія собравшихся вмѣстѣ мужчинъ и женщинъ въ необыкновенно фантастическихъ праздничныхъ костюмахъ. Другія произведенія обнаруживаютъ искусство уже очень свободное и жизненное: напримѣръ, недавно найденная каменная ваза съ изображеніемъ какого-то буйнаго шествія. Между XV и XVI вв. до Р. Х. во всемъ Архипелагѣ, кажется, была уже блестящая «эгейская» культура, центромъ которой являлся Критъ. Ее какъ-бы предусматриваетъ уже древній историкъ Фукидидъ, рассказывая въ началѣ греческой исторіи о морскомъ преобладаніи критской эалассократіи.

Гомерическая эпоха.

Въ эту эпоху въ континентальной Греціи происходило переселенческое движеніе, исходнымъ пунктомъ котораго служили нѣдра гористаго Эпира. Нѣкоторые племена, скучивавшіяся вокругъ стараго святилища Зевса въ Додонѣ, перешли въ болѣе плодородную Фессалію. Постепенно это движеніе охватило боль-

пняство греческихъ народовъ и одинъ изъ нихъ, пришедшіе съ сѣвера доряне, направился на Пелопоннесъ и завоевалъ его. Вскорѣ континентальная Греція не могла уже вмѣстить тѣснившагося въ ней населенія и многочисленныя ея эмигранты селились на малоазійскихъ берегахъ. Основанныя ими колоніи были въ свое время богаты и цвѣтущи. Тогда-то, около X в. до Р. Х., сложились гомерическія поэмы, дающія первую полную картину греческой цивилизаціи, въ которой искусства занимали уже большое мѣсто. Начальники обитаютъ въ громаднхъ, сверкающихъ золотомъ и серебромъ жилищахъ (дворецъ Алкиноя, «Одиссея», пѣснь VII); въ глубинѣ святилищъ возвышаются статуи боговъ, одѣтыхъ въ богатыя вышитыя ткани; на вазахъ и предметахъ вооруженія развертываются композиціи со множествомъ фигуръ: Гомеръ подробно перечисляетъ все сцены, изображенныя на щитѣ Ахилла («Иліада», XVIII). Если даже поэтъ и украшалъ дѣйствительность, а иногда воображалъ такія произведенія, которыя было безсильно еще создать искусство его времени, то все-же въ этомъ описаніи не слѣдуетъ видѣть лишь одинъ блестящій вымыселъ. Нѣкоторыя финикійскія чаши или найденныя въ Микенахъ клинки даютъ представленіе о томъ, каковы могли быть украшенія гомеровскаго щита.

Исторія вліянія и греческое искусство.

Въ гомерическихъ поэмахъ искусство представляется насквозь пропитаннымъ восточными вліяніями; красивѣйшіе предметы и богатѣйшія ткани выходятъ изъ мастерскихъ Тира и Сидона. Съ XV в. до Р. Х. греки находятся въ сношеніяхъ съ Египтомъ, какъ это удостовѣряютъ египетскіе памятники. Съ другой стороны, въ нѣсколькихъ часахъ пути отъ береговъ Малой Азіи находились громадныя страны, въ которыхъ укоренилась восточная цивилизація; нѣкоторыя изъ обитавшихъ тамъ и смѣшивавшихся съ эллинами народ-

ностей также служили посредниками между Греціей и Востокомъ. Эллинскія легенды о Кадмѣ, Дарданѣ и др. часто указываютъ на эти чужеземныя вліянія. Поэтому не слѣдуетъ удивляться, что греческое искусство при своемъ зарожденіи носить печать этихъ вліяній. Послѣднія открытія и особенно изученіе древнихъ вазъ и терракотъ установили несомнѣнность этого факта. На нихъ тѣ-же узоры и мотивы, которые можно прослѣдить шагъ за шагомъ отъ Оивъ и Ниневіи до самой Греціи; нѣкоторыя детали фигуръ также часто носятъ чужеземный характеръ. Но не слѣдуетъ преувеличивать значенія этихъ вліяній, какъ это дѣлается иногда. Искусства другихъ странъ снабжали грековъ матеріалами и образцами, но греки принимали ихъ не безразлично, они не замкнулись въ роли подражателей, и очень рано стали влагать собственную изобрѣтательность во все, приходившее къ нимъ извнѣ. Впрочемъ, во время упадка эгейской или микенской цивилизаціи, приблизительно съ конца X и до VIII вв. до Р. Х., — длился мрачный и бесплодный періодъ. Переселенія и нашествія вызвали въ Греціи глубокія волненія и одичаніе населенія. Къ VII в. до Р. Х. искусство стало грубымъ, неуклюжимъ, но оставалось энергичнымъ по формамъ и стремящимся къ освобожденію отъ чужихъ вліяній и самобытному развитію. Съ этого времени и начался порывъ къ развитію искусства, длившійся въ теченіи многихъ вѣковъ. Можно, конечно, находить въ Египтѣ или Азіи зародыши греческихъ колоннъ и капителей, но тамъ не встрѣчается ни гармоничной концепціи архитектурныхъ орденовъ, ни того удачнаго расположенія колоннъ, которое съ такимъ блескомъ проявилось въ греческихъ храмахъ. Въ Египтѣ колонны употреблялись лишь для внутренности зданій, въ Ассиріи ими пользовались рѣдко, а въ Греціи колонны впервые сгруппировались вокругъ храмовъ и создали портики, куда проникалъ играющій дневной свѣтъ. Зданія утратили характеръ массивности, столь присущій имъ въ Оивахъ или Ниневіи, и казались ожи-

вленными и радостными, вслѣдствіе новаго распредѣленія отношеній между ихъ царужными частями. То-же наблюдается и въ пластическихъ искусствахъ: самобытность греческихъ художниковъ рано проявляется въ выборѣ и передачѣ человѣческихъ типовъ, они пытаются воспроизводить человѣческую фигуру такую, какою они ее видятъ. Между египетскою и греческою скульптурой въ VII, даже въ VI вв. до Р. X., можно находить извѣстное сходство, извѣстные отношенія, но никакъ не зависимость одной отъ другой.

Впрочемъ, всѣ эти отличительные признаки греческаго генія замѣчаются уже въ гомерическихъ поэмахъ. Если греки этой эпохи и создавали лишь несовершенныя произведенія, то ихъ воображенію рисовался уже тотъ лучезарный идеалъ, который ихъ скульпторы изъ рода въ родъ пытались запечатлѣть во всемъ его блескѣ. Гомеръ прославлялъ красоту и ея могущественныя чары съ непревзойденною поэзіей.

Родившись съ любовью къ искусству въ груди, грекъ измыслилъ и такую мифологію, которая передавала это его чувство и даже способствовала его развитію. Очень рѣдко, почти въ одномъ лишь начальномъ періодѣ, греки изображали своихъ боговъ въ тѣхъ странныхъ сочетаніяхъ человѣческихъ и звѣринныхъ формъ, которыя нерѣдки въ Египтѣ и Ассиріи. Богъ рисовался грекамъ въ образѣ человѣка, отличавагося отъ смертныхъ болѣе совершенною красотой.

Понимаемая такимъ образомъ религія покровительствовала искусству и вдохновляла его. Создавая изображеніе Зевса или Аины, скульпторъ искалъ элементовъ красоты вокругъ себя, въ своей изящной и нѣжной расѣ, и гармонически сочеталъ ихъ. Архитекторъ, озабоченный постройкой жилища для бога, смотрѣлъ на храмъ, какъ на первѣйшую задачу архитектуры и постоянно улучшалъ его типъ.

Главѣйшіе центры искусства.

Періодъ греческаго искусства предшествовавшій V в. до Р. Х. обыкновенно называютъ прилагаемымъ къ произведеніямъ различныхъ временъ и достоинствъ неяснымъ терминомъ — «архаическое». Въ этотъ періодъ художественные центры такъ-же многочисленны, какъ и большіе города, и оставшіеся памятники надо поочередно изучать въ Пелопонессѣ, Атикѣ, во всемъ Архипелагѣ, Азіи, Сициліи или на югѣ Италіи (Великая Греція).

На берегахъ Малой Азіи, въ двѣнадцати городахъ іонійскаго союза, въ Милетѣ, Эфесѣ, Хиосѣ, Самосѣ и др., эллинская цивилизація достигла блестящаго развѣта. Въ Эфесѣ возвышалось знаменитое святилище — храмъ Артемиды (VI в. до Р. Х.), созданіе Херсифрона и Метагена при соудничествѣ Θεодора Самосскаго. Къ концу VII в. въ Хиосѣ продолжалась еще дѣятельность цѣлой семьи художниковъ, искусно обрабатывавшихъ мраморъ, изъ которыхъ наиболѣе извѣстными были: Миккιάдъ, Архермъ, Аеонъ, Бупаль. Въ Самосѣ, въ VII в., Розкъ и Θεодоръ, по преданію, открыли способъ отливать бронзу и благодаря имъ образовалась знаменитая скульптурная школа, вліяніе которой чувствовалось даже въ далекихъ странахъ. Дорійскій островъ Критъ также является мѣстомъ зарожденія греческой скульптуры: тамъ работалъ баснословный Дедалъ. Критскіе скульпторы изъ мрамора Дипонъ и Скиллидъ (VI в.) отправились обучать своему искусству въ Пелопонессъ.

Сколько городовъ приходится называть въ этомъ краю! Кориносъ, вслѣдствіе своего мѣстоположенія являвшійся однимъ изъ главныхъ торговыхъ складовъ Греціи, способствовалъ установленію правилъ архитектуры. Возлѣ него Сикіонъ, прославившійся своими скульпторами: если вѣрить греческимъ легендамъ, сикіонцы Телеванъ и Бутадъ были основателями живописи и пластики. Явившіеся сюда Дипонъ и Скиллидъ создали

известную школу, лучшимъ мастеромъ которой былъ Канакъ. Въ Аргосѣ работалъ Гагеладъ или Агеландъ, котораго несправедливо считаютъ иногда учителемъ трехъ великихъ скульпторовъ послѣдующаго періода — Фидіа, Мирона и Поликлета. Западнѣе — храмъ Зевса въ Олимпіи являлся, благодаря прославившимся играмъ, центромъ эллинской жизни. Въ этомъ священномъ городѣ, какъ въ громадномъ музеѣ, сосредоточились памятники всѣхъ родовъ искусства.

Центромъ дорійскаго могущества въ Пелопонесѣ являлась Спарта. Основанная воинами, она управлялась учреждениями, стремившимися обратить въ мужественныхъ воиновъ и всѣхъ гражданъ. Въ Спартѣ, казалось, не было почвы, благопріятной для искусства. Историкъ Фукидидъ писалъ: «Если когда-нибудь Лакедемонъ обратится въ пустыню и отъ него ничего не останется, кромѣ храмовъ и мѣстъ, занятыхъ его аданіями, — будущія поколѣнія съ трудомъ повѣрятъ въ столь возвеличиваемое могущество спартанскаго народа... Въ самомъ дѣлѣ, это скорѣе собраніе деревень, чѣмъ городъ, и въ немъ не найдется великолѣпія ни въ храмахъ, ни въ другихъ памятникахъ». Въ настоящее время мѣстность гдѣ была Спарта, какъ-бы подтверждаетъ этотъ приговоръ, такъ какъ исчезли почти всѣ ея развалины. Но, если вѣрить другимъ писателямъ, въ Спартѣ насчитывалось прежде до 54-хъ храмовъ. Спартацы все же не презирали архитектуры, а тѣмъ менѣе скульптуры, какъ это доказываютъ прекрасные надгробные камни архаическаго періода, находимые въ окрестностяхъ. Среди мастеровъ спартанской школы особенно извѣстенъ былъ скульпторъ, архитекторъ и поэтъ Гитіадъ, жившій въ VI в. Кажется, одна лишь живопись находилась въ плохомъ состояніи въ Спартѣ, гдѣ Ликургъ запрещалъ красить одежды, «потому что цвѣтъ казался ему способнымъ возбуждать чувственность».

Въ континетальной Греціи центромъ искусствъ сталъ большой іоническій городъ — Аѣны. Онъ былъ

предназначенъ для этого уже самымъ своимъ расположеніемъ. Аттика открывала съ моря къ Архипелагу и оттуда къ Азіи свои порты Пирей, Мунихію и Фалеронъ, тогда какъ со стороны суши ее окружали и защищали горы Гиметтъ, Пентеликонъ и Парнасъ. Въ центрѣ равнины возвышалась священная гора Акрополя, на которой Аѳина и Посейдонъ вступали въ споръ изъ-за покровительства нарождавшемуся городу. Нигдѣ греческій духъ не проявился съ большимъ блескомъ, изяществомъ и граціей, чѣмъ здѣсь. Въ VI в., благодаря установленнымъ Солономъ демократическимъ учрежденіямъ, началось величіе Аѳинъ. Захватившій власть черезъ нѣкоторое время Пизистратъ то-же былъ увлеченъ славой города: онъ покровительствовалъ литературѣ и искусствамъ. Его заботами были собраны и приведены въ порядокъ гомерическія поэмы; для чего работали архитекторы Антистатъ, Каллаэскръ, Антимакій, начавшіе строить большой храмъ Юпитера Олимпійскаго. Освобожденные отъ тираніи Пизистратидовъ, Аѳины управляли геройскимъ сопротивленіемъ Греціи противъ персовъ и приобрѣли главенство въ эллинскомъ мірѣ, оспаривавшееся одной лишь Спартой. Всѣ, управлявшіе ими, какъ и Пизистратъ, любили литературу и искусства. Кимонъ, съ 471 по 449 г. почти непрерывно управлявшій Аѳинами, покровительствовалъ Эсхилу, автору прославившей національныя побѣды трагедіи «Персы»; онъ привлекъ въ Аѳины художника Полигнота изъ Фассоса, который запечатлѣлъ древнія легенды Греціи и сцены Троянской войны. По словамъ Плинія, онъ первымъ сталъ изображать женщинъ съ ихъ уборами, въ одеждахъ съ блестящими вышивками и разнообразными прическами. Онъ уничтожилъ неподвижность и суровость чертъ лица, обычную у его предшественниковъ, онъ сталъ раскрывать губы изображаемыхъ людей, заставлялъ ихъ улыбаться. Въ то-же время развилась первая школа аттической скульптуры съ Эйдонсомъ и Антеноромъ, а позднѣе Каламисомъ, бывшимъ уже современникомъ Фидіа,

по больше, чѣмъ тотъ, приверженнымъ къ старымъ традиціямъ. Вмѣстѣ съ ними надъ украшеніемъ Акрополя работали скульпторы изъ другихъ мѣстъ, какъ Архермъ изъ Хиоса, Аристіонъ изъ Пароса, Θεοδωρ изъ Самоса, эгинцы Каллонъ и Онатъ.

Рядомъ съ берегами Аттики, на островѣ Эгинѣ, существовала своя скульптурная школа, основаніе которой восходило до Смилида, проявившая большую дѣятельность въ концѣ VI и началѣ V вѣковъ; особенно извѣстенъ изъ ея мастеровъ Онатъ, искусно отливавшій изъ бронзы и компановавшій цѣлыя группы сражающихся людей.

Памятники арханческаго искусства.

Объ искусствѣ этой эпохи мы можемъ судить не только по словамъ древнихъ писателей, но и по памятникамъ, разсѣяннымъ въ Греціи. Изъ поколѣнія въ поколѣніе можно прослѣдить развитіе архитектуры, начиная съ эпохи, когда дерево занимало еще главное мѣсто въ постройкахъ, и до временъ, когда храмы или зданія воздвигались изъ чистѣйшихъ, блистающихъ мраморныхъ породъ. Въ VIII и VII вв. колонны и карнизы олимпійскаго херейона были еще деревянными. Создались архитектурные ордена (стили). Древнѣйшій и употребительнѣйшій дорическій орденъ былъ простъ, суровъ и изящно силенъ. Колонны стоятъ на самомъ полу зданія; съ середины высоты ихъ стволовъ, болѣе узкихъ вверху, идетъ до основанія утолщеніе (энтазисъ). Колонны во всю ихъ высоту прорѣзаны желобками или каннелюрами съ острыми краями. Капитель вверху формируется въ видѣ закругленной подушки (эхинъ) и — надъ нею — четырехугольной площадки (абака). Надъ ними расположенъ антаблементъ (верхняя лежащая на колоннахъ часть зданія), состоящій изъ всюду однообразнаго архитрава (нижняя часть антаблемента), затѣмъ — фриза (средняя часть карниза), попеременно чередовавшагося изъ желобковъ (триглифы) и глад-

кихъ поверхностей (метопы), часто украшавшихся скульптурой, — и, наконецъ, самаго карниза. На об-ихъ фасадахъ развертываются во всю высоту тре-угольные фронтоны.

Въ іоническомъ орднѣ, также развившемся изъ древнихъ деревянныхъ построекъ, болѣе высокія ко-лонны покоятся на базѣ, состоящей изъ окружностей вогнутой (скотін) и выпуклыхъ (торін); много-численныя каннелюры, прорѣзающія стволъ колонны, отдѣлены одна отъ другой гладкими прутьями. Капи-тель, меньшихъ размѣровъ, чѣмъ у дорической ко-лонны, украшена яйцеобразными и шарообразными вы-пуклостями, а съ двухъ ея сторонъ развертываются и закругляются волюты (спиралеобразные завитки). Менѣе сильный, чѣмъ въ дорическомъ орднѣ, анта-блементъ также отличается болѣе богатою орна-ментацией. Въ глазахъ грека дорическій орднъ соотвѣт-ствовалъ гармоничности силъ и уравновѣженности муж-чины, а іоническій — изысканной граціи и очарованію женщины. Впослѣдствіи появился коринскій орднъ, не вошедшій въ Греціи въ обычное упо-требленіе, но особенно излюбленный римскою архи-тектурою.

Въ теченіи интересующаго насъ періода преобла-далъ дорическій орднъ. Вокругъ образовывавшаго храмъ четырехъугольника развертывались поддерживае-мые колоннами портики; у передняго и задняго фаса-довъ они часто выдавались въ обѣ стороны и въ та-комъ случаѣ храмъ назывался периптериче-скимъ (двукрылымъ), такъ какъ продленные его ко-лоннады напоминали грекамъ крылья птицы. Передъ храмомъ возвышался большой алтарь, на которомъ сжигались тѣла жертвъ; самое зданіе храма подраз-дѣлялось на пронаосъ или сѣни, наосъ — святи-лище и почти всегда описоодомъ (комната, распо-ложенная сзади), служившій сокровищницею божества. Въ красивѣйшихъ храмахъ, двойная колоннада, под-держивавшая верхній ярусъ, раздѣляла святилище на три части и въ глубинѣ центра возвышалась статуя

бога или богини. Снаружи всѣ части здаіія раскрашивались въ яркія, но со вкусомъ употребляемыя краски; теперь вполнѣ установлено уже, какъ сильно пользовались греки раскраскою (полихроміей) въ архитектурѣ и скульптурѣ. Греческіе храмы были невелики по сравненію съ нашими церквями: они являлись только жилищами боговъ и не открывались для приходившей молиться толпы. Уцѣлѣвшіе лишь въ развалинахъ древнѣйшіе храмы были еще тяжелы и грузны: таковъ, напримѣръ, храмъ въ Коринѣѣ. Въ Сициліи (Сиракузы и Селинунтъ), на югѣ Италіи (Пестумъ и Метапонтъ), въ храмахъ Аѳины въ Эгинѣѣ и Аѳинахъ и предполагаемомъ храмѣ Тезея — пропорціи постепенно улучшаются, колонны становятся болѣе высокими, во всемъ сохраняя свою крѣпость. Небезосновательно говорилось: «греческій храмъ — это живое существо», все проникнутое тою гармоніей, которую древніе называли «эйритміей».

Точно также развивалась и скульптура. Первоначально, изображенія боговъ у грековъ состояли изъ вросшихъ въ землю камней. Позднѣе они пытались намѣтить на этихъ камняхъ члены человѣческаго тѣла, не выдѣляя ихъ еще отъ общей массы; таковы были ксоаны — «съ закрытыми глазами, висящими внизъ и какъ-бы прилипшими къ туловищу руками», говоритъ древній писатель. Нѣкоторыя изъ этихъ древнихъ изображеній, раскрашенные и одѣтые въ ткани, на долгое время оставались предметами поклоненія: такова деревянная Аѳина, сохранявшаяся въ аѳинскомъ Эрехтейонѣ. Болѣе отважный мастеръ, разбившій эти тумы и отдѣлившій отъ нихъ члены человѣческаго тѣла, сталъ легендарною личностью. «Дедалъ, — пишетъ историкъ Діодоръ Сицилійскій, — былъ человѣкомъ настолько выдающимся среди всѣхъ другихъ, что о немъ сложились чудесные рассказы. Дѣлаемая имъ статуи были, какъ говорятъ, подобны живымъ существамъ: онѣ смотрѣли и ходили... Онъ впервые открылъ имъ глаза, развязалъ ноги и руки». Съ этой эпохи становится особенно интереснымъ наблюдать за

постепеннымъ оживленіемъ искусства, путемъ изученія природы достигающаго черезъ нѣсколько поколѣній изумительнаго совершенства.

Не имѣя возможности подробно прослѣдить здѣсь развитіе искусства, мы отмѣтимъ лишь нѣкоторые характерные факты. Въ концѣ VII или началѣ VI вѣка, въ Селинунтскихъ метопахъ, художникъ, стараясь передать движенія и формы человѣческаго тѣла, не обращаетъ еще вниманія на пропорціи человѣческаго тѣла. Напротивъ, въ Эгинскихъ фронтонахъ (Мюнхенскій музей), приписываемыхъ 470 г. до Р. Х., искусство представляется вполне развитымъ уже: мастеръ умѣетъ группировать фигуры въ громадныя композиціи (Геркулесъ и его товарищи, сражающіеся съ троянскимъ царемъ Лаомедономъ; греки и троянцы, спорящіе изъ-за трупа Патрокла), онъ воспроизводитъ формы человѣческаго тѣла съ такою вѣрностью и смѣлостью, которая почти не была превзойдена; только головы, воспроизведенныя съ одной модели, кажутся чуждыми движенія. Для полноты совершенства скульпторамъ, казалось, не доставало лишь болѣе высокаго умственного развитія, которое дало-бы возможность гармонически сочетать достоинства различныхъ школъ.

Раскопки послѣднихъ лѣтъ въ Делосѣ, аѳинскомъ Акрополѣ и въ Дельфахъ озарили совершенно новымъ свѣтомъ ходъ развитія греческой скульптуры. Делосъ былъ священнымъ островомъ Аполлона. «Тамъ собирались, — говоритъ древній гимнъ, — іоняне въ ихъ длинныхъ одеждахъ со своими дѣтьми и цѣломудренными супругами; они боролись, танцовали и пѣли въ память Аполлона. Кто видѣлъ ихъ тогда, тотъ называлъ ихъ безсмертными и недоступными старости, тотъ всюду видѣлъ одну грацію и испытывалъ наслажденіе, созерцая мужчинъ, красивую вереницу женщинъ, быстрыхъ кораблей и всяческое богатство». Предпріятыя Гомоллемъ съ 1877 г. раскопки открыли самый священный городъ и въ его развалинахъ скульптурныя жевскія фигуры, дающія возможность прослѣ-

дять быстроту развитія женскаго типа въ скульптурѣ. Древнѣйшая изъ нихъ, относящаяся къ VI в., еще близка къ ксoанамъ—это сплюснутая тумба, на которой слабо выражены формы человѣческаго тѣла. Затѣмъ, въ слѣдующихъ фигурахъ, формы мало-помалу отдѣляются, моделировка становится яснѣе, складки смягчаются, появляется движеніе, произведеніе становится живымъ и изящнымъ. Въ 1886 г. въ Афинахъ производилась разборка обломковъ памятниковъ, стоявшихъ нѣкогда въ Акрополѣ, а затѣмъ, при Пизистратидахъ, (480 г.), разрушенныхъ и сваленныхъ въ груды хозяйничавшими въ городѣ персами. Между другими произведеніями, тогда появились на свѣтъ обломки храмовыхъ фронтоновъ и великолѣпныя женскія фигуры, еще сверкающія яркими красками, которыми оживляли ихъ скульпторы. У большинства изъ нихъ моделировка безукоризненно вѣрна, сильное и глубокое тѣло живетъ подъ прилегающими къ нему матеріями, таинственно улыбающіяся лица такъ выразительны, что стоитъ только остановиться на нихъ взглядъ, какъ начинается казаться, что онѣ готовы ожить. Различныхъ возрастовъ и типовъ, смертныя и богини, онѣ сгруппированы теперь въ одной изъ залъ музея въ Акрополѣ, какъ неподобный хоръ граціи и красоты.

Раскопки, производившіяся въ Дельфахъ съ 1897 по 1902 г. афинскою французскою школою подъ руководствомъ Гомолля, были еще плодотворнѣе. Какъ и Делось посвященные Аполлону, Дельфы являлись большимъ религіознымъ центромъ, чѣмъ Делось, а до нѣкоторой степени и политическимъ центромъ Греціи. Ихъ оракулы, вопрошать которыхъ стекались со всѣхъ концовъ эллинскаго міра, оказывали большое вліяніе на судьбы греческихъ городовъ. Какъ и въ древнія времена, теперь можно пройти и по священному пути, поднимающемуся до большого храма Аполлона и уставленному съ обѣихъ сторонъ всевозможными памятниками, и особенно въ тѣ сокровищницы, куда греческіе города складывали свои приношенія бож-

ству. Въ этихъ именно развалинахъ и были найдены восхитительныя скульптуры VI и начала V вѣковъ, барельефы изъ книдской, аеинской и сикіонской сокровищницъ, большая бронзовая статуя Аврига, являющаяся частью воздвигнутаго въ 477 г. памятника. Одинъ изъ барельефовъ книдской сокровищницы, изображающій группу сидящихъ боговъ и богинь сильно напоминаетъ группу того-же рода, вышедшую изъ мастерскихъ Фидія; украшающія входъ въ малый храмъ каріатиды, уже гибкія и изящныя, являются какъ-бы старшими сестрами прекрасныхъ каріатидъ Эрехтейона.

Эти древнія произведенія греческой скульптуры пытались распредѣлить по школамъ и между учеными происходили по этому поводу жаркіе споры. При несомнѣнности факта существованія въ это время школъ — ихъ характеръ и взаимоотношенія часто остаются неясными. Была-ли присуща іонійской школѣ въ Азій грація, иногда слегка валаа, аттической — изящная ясность, дорической — большая сила и строгость и какія другія различія возможны были между школами — все это предметы, о которыхъ трудно говорить въ элементарномъ трудѣ.

Скульпторы этой эпохи употребляли различные матеріалы: дерево, камень (въ особенности туфъ), бронзу, мраморъ. Отправнымъ пунктомъ этой эволюціи было дерево, конечнымъ — мраморъ. Употребленіе мрамора распространилось уже къ срединѣ VI в. Вслѣдствіе своего блеска и тонкости строенія, мраморъ является по преимуществу благороднымъ матеріаломъ, но, по причинѣ своей твердости, онъ требуетъ инструментовъ, болѣе совершенныхъ, чѣмъ тѣ, какіе употреблялись первоначально, и приводитъ въ концѣ-концовъ къ болѣе точному выполненію и ясной моделировкѣ. Каменолюбцы на островѣ Паросѣ и на горахъ Гиметтѣ и Пентеликонѣ начали снабжать скульпторовъ и архитекторовъ своими превосходнѣйшими мраморами. Впрочемъ, сами мастера часто переходили отъ мрамора къ бронзѣ, которую они улучшили введеніемъ

способа углубленной отливки. Работавшіе изъ дерева, камня или мрамора прибѣгали къ полихроміи, раскрашивали свои произведенія въ живые и яркіе красный, синій, желтый, черный и золотой тона, гамма которыхъ, по мѣрѣ развитія, становилась все болѣе гармоничной и нѣжной. Впрочемъ, на мраморныхъ статуяхъ эти краски появлялись въ очень ограниченномъ количествѣ и большія пространства оставались въ ихъ натуральномъ цѣломъ видѣ, на которомъ лучше выдѣлялись краски, создавая въ цѣломъ впечатлѣніе болшей теплоты и жизненности.

Быстрота, съ какою развивалась скульптура, объясняется тою любовью къ физической красотѣ и ея пониманіемъ, какая проявлялась у грековъ. Бодротѣло, всѣ части котораго находились въ гармоническомъ соотвѣтствіи, а всѣ движенія отличались легкостью и изяществомъ, — являлось ихъ идеаломъ, который пытались даже осуществлять посредствомъ воспитанія. На народныхъ празднествахъ у наиболѣе извѣстныхъ святилищъ появлялись тѣ атлеты древняго міра, которые вовсе не были профессиональными борцами, а часто являлись и первыми гражданами. Скульпторамъ поручалось увѣковѣченіе памяти о побѣдителяхъ изваяніемъ ихъ фигуръ, но ваятели и по собственному почину трудились надъ передачей красивѣйшихъ моделей. Упражненія въ гимназіяхъ каждый день давали имъ зрѣлище, служившее для этой цѣли.

Въ Эрмитажѣ имѣется нѣсколько греческихъ скульптуръ VI в. Изъ нихъ особенно замѣчательна большая кариатида (303), и обломокъ мужской головы (68).

Наименѣе извѣстнымъ изъ всѣхъ искусствъ является монументальная живопись. Ея произведенія, наиболѣе подверженныя вліянію времени, погибли. Я называлъ уже Полигнота, о лучшихъ композиціяхъ котораго («Взятіе Трои», «Улиссъ въ аду»), находившихся въ Афинахъ и Дельфахъ, мы можемъ судить лишь по описаніямъ древнихъ авторовъ. Дошедшія до насъ въ большомъ количествѣ росписныя вазы до нѣкоторой

степени возмѣщаютъ эти потери. Въ глубокой древности былъ повсюду распространенъ обычай украшать глиняныя вазы орнаментами и фигурами. Эти произведения, первобытныя въ началѣ, быстро усовершенствовались. Рядомъ съ горшечникомъ, придававшимъ своимъ вазамъ различныя и оригинальныя, ласкающія глазъ изяществомъ линий формы, — работалъ живописецъ, покрывавшій вазы композиціями, сюжеты которыхъ черпались изъ мифологии, легендарной исторіи или даже обыденной жизни. Въ этой области часто встрѣчаются произведения тщательно исполненныя и иногда носящія подпись автора. Въ Афинахъ, на большихъ празднествахъ въ честь народной богини, наградою для побѣдителей служили такъ называемыя панаѳинейскія вазы. Кулцы далеко развозили греческія вазы; большое число ихъ было найдено въ Этрурии. Первоначально довольствовались изображеніемъ черныхъ фигуръ по красному фону и въ самомъ этомъ способѣ было еще что-то первобытное архаическое. Позднѣе появляются красныя фигуры на черномъ фонѣ.

ГЛАВА III.

Греческое искусство во времена Перикла.

Афины во времена Перикла.

Въ V вѣкѣ и въ особенности въ Афинахъ греческое искусство достигло апогея. Городъ, управлявшій борьбою противъ персовъ, обогатился и славою. Онъ былъ главою образованнаго для обезпеченія общей безопасности іоническаго союза и распространилъ свое вліяніе на всю Элладу. Внутри его окончательно восторжествовала демократія, но она ограничивалась небольшимъ числомъ гражданъ; среди толпы рабовъ и поселившихся въ Аттікѣ иноземцевъ, афиняне скорѣе являлись аристократами, всѣ учрежденія

которыхъ были направлены къ обезпеченію именно ихъ превосходства.

Къ серединѣ столѣтія въ этомъ могущественномъ и цвѣтущемъ городѣ владычествовалъ Перикль, управлявшій согражданами въ силу уваженія къ своей образованности и краснорѣчію, безъ всякой тираніи. Не было у него и тщеславнаго самолюбія; жизнь Перикла была проста, лишена всякой пышности, а если онъ и любилъ власть, то обращалъ ее на служеніе величію Аѣны. Все должно было стремиться къ этой цѣли: войны и торговля, какъ литература и искусства съ ихъ стремленіемъ къ красотѣ. Въ Аѣны, какъ въ центръ греческой образованности, стекались покровительствуемые Перикломъ историки, поэты, философы, ученые. Многіе изъ нихъ были друзьями и сотрудниками Перикла.

Фидій.

Родившійся въ началѣ вѣка въ Аѣнахъ — обиталищѣ искусствъ — Фидій вдохновляется идеями Перикла и является душою всѣхъ его начинаній. Вокругъ него тѣнятся лучшіе художники: его родственникъ живописецъ Панаенъ, архитекторы Иктинъ, Калликратъ, Мнезиклъ, скульпторы Алкаменъ, Агоракритъ, Колотъ и др. Перикль расточаетъ на нихъ деньги, а народъ, обладающій врожденною любовью къ искусству, восхищается ими. Однако, въ послѣдніе годы жизни, Перикль и Фидій утратили народную любовь: чтобы добраться до государственнаго дѣятеля начали съ изгнанія художника. Фидій былъ обвиненъ въ кражѣ части золота, даннаго ему для статуи Аѣны въ Парѣенонѣ. Онъ опровергъ эту клевету, но враги все-таки не оставили скульптора: къ нему было предъявлено обвиненіе въ томъ, что онъ изваялъ на щитѣ богини двѣ фигуры, имѣвшія сходство съ нимъ самимъ и Перикломъ. Если вѣрить нѣкоторымъ, правда, спорнымъ, показаніямъ, Фидій умеръ въ тюрьмѣ

(около 431 г.). Вскорѣ подвергся нападка и самъ Периклъ: его сдѣлали отвѣтственнымъ за несчастія въ началѣ Пелопонесской войны, за поразившую Атику чуму; онъ умеръ въ печали и всѣми забытый. Но Аѣны, еще до наступленія этихъ мрачныхъ временъ, были покрыты памятниками, въ которыхъ проявился во всемъ блескъ своего разцвѣта греческій гений. Во всемъ мѣрѣ нѣтъ мѣста, на которомъ прекрасное выразилось-бы въ болѣе совершенныхъ формахъ, чѣмъ на узкой площади аѣнискаго Акрополя.

Памятники аттической архитектуры.

Именно въ Акрополѣ дорическая архитектура достигла наиболѣе гармоническаго развитія. Аѣнскіе строители, не мѣняя бодраго характера дорическаго стиля, придаютъ ему болѣе изящный и легкій видъ. Они увеличиваютъ высоту колоннъ до возможныхъ предѣловъ, не нарушая равновѣсія между соотношеніемъ отдѣльных частей зданія; возстановляютъ въ должной мѣрѣ величину капителей; отводятъ орнаментации то мѣсто, какое она можетъ занимать, не вліяя на простоту и суровость общаго характера постройки: повсюду проявляется сила, но она хорошо уравновѣшена и не выказывается чрезмерно ни въ какой мелочи. Нигдѣ не выступаютъ такъ ярко эти достоинства аттической архитектуры, какъ въ Парѣенонѣ — храмѣ Аѣны-Дѣвственницы, стоящемъ на самой высокой точкѣ Акрополя. Его строителями были Иктинъ и Калликратъ (447—431 гг.). По размѣрамъ Парѣенонъ меньше другихъ храмовъ, но во всѣхъ его частяхъ замѣчается стремленіе поразить взоръ величественностью. Обращенный въ церковь въ Средніе вѣка, отчасти разрушенный во времена турецкаго владычества взрывомъ порохового склада (1687 г.), съ расхищенными украшеніями — Парѣенонъ является теперь лишь слабымъ воспоминаніемъ былой его красоты. Къ тому-же стилю принадлежатъ составляющіе

величественный входъ въ Акрополь Пропилей, создание Мнезикла (437 — 432 гг.).

Рядомъ съ дорическою архитектурою, іоническая также расточаетъ въ Акрополѣ разнообразіе своихъ линий и богатство украшеній. Въ Пропилеяхъ іоническій орденъ соединяется съ дорическимъ, который употребляется для наружныхъ частей зданія, гдѣ должна выступать сила въ то время, какъ іоническій сохраняется для внутренней отдѣлки сооружения. Около Пропилей, немного впереди Пареонона, на краю узкой площади стоитъ построенный Калликратомъ около 450 г. храмъ Безкрылой Побѣды или Аиины-Нике; далѣе, рядомъ съ Пареонономъ, — Эрехтейонъ, являющійся тѣмъ предѣломъ изящества и граціи, за которымъ начинается уже вычурность и жеманство. Эрехтейонъ выстроенъ послѣ Перикла; здѣсь находилось оливковое дерево, выращенное самою Аииной и отверстіе, высѣченное въ скалѣ трезубцемъ Посейдона. Ни одинъ изъ аиинскихъ храмовъ не могъ сравниться съ Эрехтейономъ по значенію и числу связанныхъ съ нимъ воспоминаній и архитекторъ долженъ былъ включить въ одну ограду нѣсколько построекъ.

Эти памятники, какъ и не дошедшіе до насъ другіе, были расположены въ Акрополѣ такъ искусно, что не мешали одинъ другому; можно думать даже, что ихъ умышленно расположили такимъ образомъ, съ цѣлью произвести впечатлѣніе контрастомъ стилей: храмъ Аиины-Нике рядомъ съ Пропилеями, Эрехтейонъ рядомъ съ Пареонономъ. Ни одинъ изъ нихъ не загораживаетъ вида и не подавляетъ сосѣда, ихъ можно изучать и отдѣльно, но въ соединеніи они создаютъ единое впечатлѣніе, исполненное несравненной красоты. Та холодная и однообразная симметрія, которой часто приписываютъ античное происхожденіе, отсутствуетъ здѣсь. Памятники, далекіе отъ равенія въ однообразномъ порядкѣ, сгруппированы свободно. Даже на самомъ изрѣзанномъ холмѣ нѣтъ мѣста, которому былъ-бы приданъ правильный

видъ; во многихъ мѣстахъ показываются выступы скалы, рѣзкія линіи которыхъ придаютъ особую красоту правильнымъ архитектурнымъ линіямъ. Неровности почвы не уничтожались — онѣ сохранились въ Пропилеяхъ и Эрехтейонѣ, даже примыкающія другъ къ другу части этихъ сооружений далеко не одинаковы ни по размѣрамъ, ни по внѣшнему виду. Словомъ — всюду стильность и гармонія, но нигдѣ нѣтъ той узкой и скудной дисциплины, которая душитъ искусство подъ предлогомъ введенія порядка.

Много и другихъ памятниковъ было воздвигнуто въ V в. въ Аѣнахъ. На склонѣ Акрополя былъ начатъ постройкой театръ Діониса. Драматическія представленія носили въ Греціи религіозный характеръ, получили свое начало отъ праздниковъ въ честь Діониса и постепенно сформировались въ цѣлое государственное учрежденіе. Этимъ и объясняется красота и обширность греческихъ театровъ, устраивавшихся подъ открытымъ небомъ и во многомъ отличавшихся отъ современныхъ театровъ. На безчисленныхъ скамьяхъ, нерѣдко прямо высѣченныхъ въ скалѣ, могли вайти себѣ мѣсто всѣ жители даннаго города, причемъ въ первыхъ рядахъ помѣщались жрецы. Орхестръ предназначался для хора, сопровождавшаго пѣніе ритмическими тѣлодвиженіями; въ центрѣ театра возвышался оимель — алтарь въ честь Діониса. Мѣсто, гдѣ стояли актеры, просценионъ, отдѣлялось отъ оркестра стѣною, а сценою называлась стѣна въ глубинѣ зданія, за просцениумомъ. Впрочемъ, нѣкоторыя детали устройства древне-греческаго театра еще не достаточно ясны и оспаривается даже самое существованіе сцены въ современномъ смыслѣ слова, т. е. мѣста, специально предназначеннаго для актеровъ.

Воздвигались зданія и внѣ Аѣны. Иктинъ завѣдывалъ возстановленіемъ святилищъ Деметры и Прозерпины въ Элевзисѣ, столь чтимыхъ по причинѣ происходившихъ тамъ празднествъ. На возвышавшемся надъ моремъ мѣстѣ Аттики — въ Сунионѣ —

находились храмы Посейдона и Аеины; въ Рампунѣ, около Мараѳона, въ память побѣды надъ персами былъ построенъ храмъ богини мести — Немезиды. Аеинскіе архитекторы строили даже въ Пелопонесѣ: Иктину было поручено, напр., построить храмъ Аполлона въ Фигалейѣ.

Скульптура: Фидій и его школа.

Фидій былъ величайшимъ греческимъ скульпторомъ потому, что онъ достигъ полного превосходства, соединивъ силу рѣзца дорійскихъ мастеровъ съ изяществомъ и тонкостью іонійскаго духа. Какъ человекъ съ возвышенною душою, онъ придавалъ изваяніямъ божествъ выраженіе благородства и величія, до него не появлявшееся въ скульптурѣ и совершенно исчезнувшее изъ нея впоследствии; онъ отличался также умѣньемъ оживлять и какъ-бы смягчать мраморъ. Вся мертвенность и неуклюжесть, встрѣчавшіяся еще въ скульптурѣ предшествовавшихъ временъ — теперь исчезли; при общемъ взглядѣ на группировку фигуръ въ сложныхъ композиціяхъ или при изученіи какой-нибудь отдѣльной фигуры — все является простымъ, естественнымъ и гармоничнымъ.

Фидій въ особенности являлся скульпторомъ Аеины; онъ восемь или девять разъ создавалъ ея изображенія. Ея образъ близко соотвѣтствовалъ духу самаго мастера и въ то-же время духу всѣхъ аеинявъ. Аеина была богиня красоты, ума и силы; въ ея образѣ соединялись всѣ способности, проявленіе которыхъ было такъ дорого аеинянамъ. Фидій умѣлъ передавать это смѣшанное выраженіе и въ изваяніяхъ богини соединялъ превосходство формы съ возвышенностью идеи. Такова была, къ несчастью утраченная, статуя богини, исполненная имъ для Парѳенона (438 г.). Тѣло ея было изъ кости, одежды и аксессуары изъ золота. Аеина стоитъ прямо, одѣтая въ падающую до ея ногъ тунику; щитъ съ изображе-

ніемъ головы Медузы прикрываетъ ея грудь, украшенный сфинксомъ и грифонами шлемъ покрываетъ голову, одна рука поддерживаетъ Побѣду въ семь футъ высотой, другая держитъ, повидимому, копье. На лежащемъ на землѣ щитѣ и на пьедесталѣ развертываются барельефы. Чтобы получить хоть какое-нибудь представленіе объ этомъ шедеврѣ, мы должны — за исчезновеніемъ оригинала — обращаться къ описаніямъ Павзанія, иногда довольно сбивчивымъ, и къ копіямъ, цѣнность которыхъ очень невелика, а точность — относительна.

Скульптуры, украшающія различные части Парѳенона, если и не всѣ принадлежатъ Фидію, то именно имъ задуманы и исполнены подъ его руководствомъ. На обоихъ фронтонахъ изображено рожденіе Афины и ссора богини съ Посейдономъ изъ-за Аттики. Изуродовавшій Парѳенонъ взрывъ разрушилъ нѣкоторыя части изъ этихъ прекрасныхъ композицій, но одинъ путешественникъ срисовалъ ихъ за нѣсколько лѣтъ до взрыва. Многія изъ уцѣлѣвшихъ статуй были похищены въ началѣ XIX вѣка лордомъ Эльджиномъ и находятся въ Британскомъ музеѣ въ Лондонѣ. Несмотря на сильныя поврежденія, нѣкоторыя композиціи, какъ, напр., группа Деметры и Прозерпины, фигура Илиссы, Парки, Діонисъ, Тезей и др., полны царственной красоты.

Какъ ни великъ интересъ парѳенонскихъ метопъ, дошедшихъ до насъ въ столь крупныхъ обломкахъ и часто принадлежащихъ къ болѣе древнему стилю, чѣмъ стиль фронтоновъ или фриза, но именно послѣдній и заслуживаетъ особеннаго вниманія: сцены, развертываемыя имъ на длину въ 160 метровъ, объединяются въ обширѣйшую изъ уцѣлѣвшихъ композицій этой эпохи. Къ несчастью, многіе барельефы сильно повреждены и сверхъ того разбѣяны: большинство ихъ находится въ Лондонѣ, одинъ — въ Парижѣ, нѣкоторые — еще въ Афинахъ. Ихъ сюжетъ одновременно носить религіозный и народный характеръ: изображено главное аѳинское празднество —

Великія Панаоинеи, праздновавшіяся въ честь покровительницы города. Мастеръ не только сгруппировалъ здѣсь всѣ эпизоды праздника, но и изобразилъ самихъ боговъ, созерцающихъ поднимающееся на Акрополь шествіе. Въ проходящей по фризу Пареевона процессіи участвуютъ всѣ классы населенія: старики, вооруженные граждане, молодые дѣвушки, юноши (эебы) на лошадяхъ или на колесницахъ. Въ этой толпѣ, насчитывающей не менѣе 320 фигуръ, нѣтъ никакого замѣшательства, но — съ другой стороны — нѣтъ и монотоннаго однообразія: одно, повсюду появляющееся чувство обезпечиваетъ цѣлостность композиціи, но позы не повторяются, всякая фигура имѣетъ свой обликъ и свою роль и чѣмъ-нибудь имѣетъ свой обликъ и свою роль и чѣмъ-нибудь отличается отъ окружающихъ ее. Всюду проявляется красота, которая по мнѣнію аининъ принадлежала не одной лишь молодости: Ксенофонтъ рассказываетъ, что для Панаиней «выбирали красивѣйшихъ старцевъ, какъ-бы для того, чтобы засвидѣтельствовать, что красота присуща всѣмъ возрастамъ».

Вокругъ Пареевона расположены произведенія, въ которыхъ отражается еще вліяніе Фидія. Прекраснѣйшими изъ нихъ являются кариатиды Эрехтейона, эти молодыя дѣвушки, такія сильныя и въ то-же время изящныя, въ богатыхъ драпировкахъ, поддерживающія архитравъ и, вслѣдствіе слегка согнутаго колѣна ноги, кажушіяся живыми и двигающимися. Изваянныя на баллюстрадахъ храма Аены-Нике изображенія Побѣды хотя и прекрасны, но, однако, свидѣлствуютъ уже о менѣе чистомъ вкусѣ: мѣстами въ нихъ чувствуется изысканность, а грація уже не такъ естественна.

Дѣятельность Фидія и его школы не ограничивалась однимъ Аиномъ. Онъ былъ повсюду извѣстенъ и когда элейцы захотѣли украсить новый храмъ Зевса въ Олимпіи, они обратились именно къ Фидію и его ученикамъ. Изъ золота и кости создалъ Фидій это изваяніе бога, которое должно разсматриваться

какъ образецъ красоты и благородства. На восточномъ фронтонѣ былъ изображенъ Пелопсъ, приготовляющійся къ состязанію съ Эномаемъ въ бѣгѣ на колесницахъ, обезпечившемъ его власть; на западномъ фронтонѣ — битва centaвровъ съ лапидеями. Павзаній приписывалъ эти фронтоны Пэонію и Алкамену, но они предшествовали Парееону и отличаются въ нѣкоторыхъ мѣстахъ тяжелой и неуклюжей отдѣлкой. Воспроизводящіе подвиги Геркулеса метопы также прекрасны. Значительное число обломковъ различныхъ сценъ было найдено при раскопкахъ вокругъ Олимпіа. Пэоній, «Побѣда» котораго была отрыта при этихъ раскопкахъ, является скульпторомъ энергичнымъ и полнымъ движенія. Авторы другихъ произведеній остаются неизвѣстными. Такова, напр., найденная въ Дельфахъ колонна, на которой, вокругъ листьевъ плюща, скульпторъ (Каллимахъ?) сгруппировалъ трехъ граціозныхъ и изящныхъ танцовщицъ.

Миронъ и Поликлетъ.

Примѣръ Пэонія указываетъ, что какъ не велико было превосходство Фидія, но не въ немъ одномъ заключается исторія греческой скульптуры V вѣка. Среди извѣстныхъ скульпторовъ этой эпохи въ особенности были въ славѣ Миронъ и Поликлетъ, время дѣятельности которыхъ относится къ срединѣ и второй половинѣ V вѣка. Миронъ изваялъ, между прочимъ, дошедшаго до насъ въ копіяхъ «Дискобола» (метателя диска), котораго хвалили въ древности за силу движенія и совершенство моделировки. Ему же неоднократно, но совершенно бездоказательно, приписывали сохранившіеся метопы храма Тезея въ Афинахъ. У Поликлета не встрѣчается уже ни крупныхъ композицій, ни красоты выраженія, присущихъ Фидію, но, однако, и онъ достигалъ большого впечатлѣнія совершенствомъ исполненія и древніе говорили, что «никто не сравнится съ нимъ въ тонкости отдѣлки мелочей». Онъ охотно занимался

исполненіемъ одинокихъ фигуръ, модели для которыхъ выбиралъ исключительно среди юношества того возраста, когда формы тѣла являются во всемъ совершенствѣ ихъ равновѣсія. Воспроизводимыя имъ позы не столько выражали душевныя движенія, сколько физическую гармонію человѣческаго существа. Онъ составилъ такъ-же описаніе пропорцій человѣческаго тѣла — такъ-называемый канонъ, ставшій въ извѣстномъ смыслѣ классическимъ, и его статуи, воплощавшія предложенныя имъ правила, разсматривались какъ образцы для изученія, особенно «Дориоръ» (копьеносецъ), «Діадумень» (атлетъ, повязывающій голову) и «Амазонки», дошедшія до насъ въ хорошихъ копіяхъ. Изваянная имъ для храма въ Аргосѣ Гера (Юнона) считалась лучшимъ его произведеніемъ.

Рядомъ съ этими великими мастерами, сколько было другихъ, извѣстныхъ намъ только по имени, и сколько осталось произведеній, авторы которыхъ намъ невѣдомы! Въ эту счастливую эпоху, совершенство скульптуры проявлялось не только въ крупныхъ произведеніяхъ, предназначавшихся для украшенія памятниковъ, но и въ тѣхъ, которыя не претендовали на подобное значеніе и носили личный, семейный характеръ. Съ давнихъ поръ въ Греціи распространился обычай ставить на могилахъ надгробные памятники (стеллы) съ изображеніемъ умершихъ; сюжетами стеллъ являлась обыкновенно разлука умершаго съ семьей, прославленіе его на поминальной трапезѣ или, если могила принадлежала женщинѣ, совершеніе ею туалета. Громадное число такихъ стеллъ было открыто въ Аѣнахъ (въ Керамикѣ); большинство ихъ позднѣе V в., но есть и принадлежащія къ V в., какъ стеллы всадника Дексилеона и Гегезо, полныя благородства и чистой граціи произведеній V в.

Подлинныхъ произведеній школы Фидія въ Эрмитажѣ нѣтъ: есть копія позднѣйшихъ эпохъ (150 и 337). Изъ подлинныхъ скульптуръ V в. можно указать: Геркулеса (166), Атлета (32), Юношу съ головою дохожею на Поликлетава Дорифора (28), обломокъ статуи Геры (44)

Изъ стеллъ V в. въ Эрмитажѣ имѣется стелла Филостраты (98).

Монументальная живопись этой эпохи мало известна и вся сосредоточена въ нѣсколькихъ именахъ, въ славѣ давно исчезнувшихъ произведеній. Надъ украшеніемъ портика въ Аѣнахъ работали вмѣстѣ съ Полигнотомъ, Миконъ и Панаэиъ. Наряду съ легендарными эпизодами здѣсь были и воспроизведенія недавнихъ событій, напр., Мараѣонской битвы. Нельзя сомнѣваться, что и въ этой области были достигнуты замѣчательные успѣхи, особенно, если изучить вазы этой эпохи. Отъ черныхъ фигуръ на красномъ фонѣ постепенно переходятъ къ лучше обрисованнымъ краснымъ фигурамъ на черномъ фонѣ, въ которыхъ мелочи очертаній и драпировокъ переданы съ большею законченностью и тонкостью. У живописцевъ вазъ — Эпиктета, Созія, Евронія, Кахриліона, Бригія и др., замѣчаются композиціи, которыя по своей концепціи и стилю относятся несомнѣнно къ концу VI и началу V вѣковъ. Не подлежитъ также сомнѣнію, что живописцы вазъ неоднократно вдохновлялись тѣми именно произведеніями великихъ мастеровъ живописи, которыя до насъ не дошли.

ГЛАВА IV.

Греческое искусство послѣ V вѣка.

Общій характеръ IV вѣка.

Четвертый вѣкъ вообще является эпохой волненій въ исторіи Греціи. Къ войнамъ между Аѣнами и Спартой, почти во всѣхъ городахъ присоединялась внутренняя борьба между аристократіей и демократіей. Побѣжденные Аѣны ослабили, но то-же произошло и съ ихъ побѣдительницею Спартой. Старый строй пришелъ въ упадокъ во всѣхъ городахъ. Со времени преимущественнаго вмѣшательства Македоніи въ дѣла Греціи, начинается слагаться

новая форма правленія: Филиппъ и Александръ мечтаютъ о соединеніи всѣхъ греческихъ силъ въ одинъ союзъ и объ управленіи съ монархическою властью. Правда, завоеванія Александра распространяютъ греческую цивилизацію на Востокъ и въ Египтъ, но всѣ его политическіе замыслы по большей части исчезли вмѣстѣ съ нимъ. Одновременно съ преобразованиемъ учреждений — мѣняются и нравы, они становятся болѣе мягкими и изыѣженными. Все это отразилось и на искусствѣ. Было-бы преувеличеніемъ сказать, что искусство IV в. находилось въ упадкѣ, но, однако, какъ-бы ни были очаровательны его произведенія — въ нихъ нѣтъ уже той силы и чистоты, какъ въ искусствѣ V в. Всюду проявляется изысканность, здѣсь — въ склонности къ напыщенности, тамъ — въ обольстительной, но опасной жеманности.

Коринфская капитель и новая школа іонической архитектуры.

Въ архитектурѣ появляется новый стиль — коринфскій, съ капителью, украшенною аканѳовыми листьями; богатый, изысканный, но уже менѣе простой орденъ. Греки приписываютъ изобрѣтеніе его коринфскому скульптору Каллимаху (около 440 г.), роль которой, вѣроятно, сводилась только къ закрѣпленію и упрощенію уже существовавшихъ формъ. Древнѣйшій изъ уцѣлѣвшихъ еще памятниковъ, въ которомъ преобладаетъ этотъ стиль, хорагическій памятникъ Лизистрату въ Аѳинахъ, относится къ 334 г. Однако, открыто нѣсколько отдѣльных коринфскихъ капителей болѣе ранней эпохи, какъ, напр., въ Фигалейѣ и въ кругломъ храмѣ въ Дельфахъ; коринфскій стиль, въ соединеніи съ дорическимъ и іоническимъ, былъ примѣненъ и въ храмѣ Аѳины въ Тегей, перестроенномъ послѣ 395 г. На берегахъ Азіи образовалась новая іоническая школа, главою которой былъ архитекторъ и скульпторъ Пигий. Отрица дорическій орденъ, который онъ находилъ слишкомъ тяжелымъ,

Пиеій хотѣлъ придать іоническому стилю болѣе величественныя и легкія пропорціи и присоединить къ нему богатство украшеній. Онъ работалъ надъ Мавзолеемъ, воздвигнутымъ карійской царицей Артемизой на могилѣ своего супруга Мавзола (между 353 — 350 гг.); онъ построилъ въ Принэ (до 334 г.) храмъ Аѳины, считавшійся образцомъ, которому старались подражать, особенно въ Дидимѣ, въ начатомъ послѣ 332 г. храмъ Аполлона, созданномъ Пейоніемъ Эфесскимъ и Даонисомъ Милетскимъ, — и въ Эфесѣ, въ великолѣпномъ храмѣ Артемиды, сожженномъ Геростратомъ въ 356 г. и возобновленномъ во второй половинѣ столѣтія. Въ эти храмы отличались болѣе обширными размѣрами, болѣе высокими колоннами, болѣе сложными украшеніями. Въ Дидимѣ, въ завиткахъ капители выглядываютъ человѣческія головы, въ Эфесѣ — цѣлыя скульптурныя сцены обертываются вокругъ базы колоннъ.

Скульптура: Скопасъ, Пракситель, Лизиппъ.

Пиеій былъ также и скульпторомъ. Въ украшеніяхъ Мавзолея (большіе обломки въ Британскомъ музеѣ) онъ изваялъ многія фигуры. Фризъ изображаетъ битвы амазонокъ, грековъ и центавровъ. На вершинѣ находились статуи Артемиды и Мавзола. Наиболѣе прославленнымъ скульпторомъ этой эпохи былъ Скопасъ, работавшій также и въ качествѣ архитектора. У Скопаса было еще много смѣлости и движенія, но чувствовалась уже напряженность и изысканность, онъ добивается эффекта и не чуждъ напыщенности. Именно эти его достоинства и недостатки ясно видны въ созданныхъ имъ скульптурахъ Мавзолея и храма Аѳины-Алеи въ Тегеѣ, воспроизводящихъ охоту на калидонскаго вепря; въ Тегеѣ онъ былъ одновременно и строителемъ. У него занимаютъ большое мѣсто выраженія сильныхъ и опьяняющихъ страстей: хотя онъ и создавалъ еще статуи

безстрастныхъ Аѳины и Артемиды, но, кажется, у него было стремленіе придавать божествамъ болѣе чувственный характеръ, какъ это замѣтно въ Діонисѣ, Афродитѣ, Эросѣ. Къ его школѣ можно отнести замѣчательныя произведенія этой эпохи, особенно «Побѣду изъ Самоѳракіи» (Лувръ), съ ея столь сильнымъ движеніемъ и съ такимъ могуществомъ выступающей жизненности. Ему приписывается и «Венера Милосская» (Лувръ), но догадки подобнаго рода не представляются достовѣрными и эта прекрасная статуя, безъ сомнѣнія, принадлежитъ къ числу тѣхъ, которыя очень трудно приписать какой-нибудь определенной школѣ.

Въ серединѣ IV в., въ Аѳинахъ, Пракситель добивался граціи, но въ его стилѣ было что-то сладострастное и слегка вялое. Въ своей знаменитой «Афродитѣ Книдской», существующей въ копіяхъ, онъ первымъ ввелъ въ греческую скульптуру обогащенные женскія фигуры. На самихъ богахъ у него лежитъ отпечатокъ изнѣженности. «Эросъ», «Аполлонъ Савроктонъ» (истребитель ящерицъ), «Сатиръ», уцѣлѣвшій во многихъ копіяхъ, — всѣ очень молоды, почти дѣти еще по нѣжности формъ, и опираются на вѣтви деревьевъ въ изысканно-изящныхъ позахъ. Его произведенія очаровываютъ прелестью выраженія и нѣжностью исполненія, но, кромѣ найденнаго въ Олимпіи «Гермеса», мы знаемъ ихъ только по копіямъ.

Цемвогъ позднѣе, Лизиппъ, сдѣлавшійся скульпторомъ Александра Великаго, — проявилъ инныя стремленія. Онъ происходилъ изъ Сикіона и болѣе вѣрно хранилъ суровыя традиціи дорійскихъ школъ. Его привлекаетъ сила и онъ особенно любилъ воспроизводить Геракла съ его мощными мускулами. Не женщины съ ихъ хрупкою юностью служатъ моделями въ мастерской Лизиппа, а атлеты и воины. Онъ наблюдаетъ природу и съ ясностью передаетъ ее, несмотря на то, что придаетъ формамъ человѣческаго тѣла болѣе стройныя пропорціи, чѣмъ скульпторы V вѣка. Его «Апоксіомеи» (атлетъ со скребкомъ),

копія котораго имѣется въ Ватиканѣ, служить образцомъ избраннаго Лизиппомъ типа. Приписываемый Гликону Аѳинскому «Геркулесъ Фарнезскій» (Неаполь) воспроизводитъ, быть можетъ, одно изъ произведеній Лизиппа. «Приношеніе Даохоса» въ Дельфахъ — современная мраморная копія бронзоваго оригинала Лизиппа.

Изъ подлинныхъ произведеній школы Пракситела хранящихся въ Эрмитажѣ, укажемъ Артемиду (182 и 188 б) и Евтерпу (306); изъ греческихъ скульптуръ IV в. вообще — Аполлона (340) съ задумчивымъ выраженіемъ лица и Аполлона-Киеареда (346).

Къ скульптурѣ IV вѣка относится и множество терракотъ изъ греческихъ некрополей, въ особенности изъ Мирина въ Малой Азій и Танагры въ Беотіи. Искусство выдѣлыванія изъ глины этихъ фигурокъ несомнѣнно очень древняго происхожденія, но именно въ IV вѣкѣ оно достигло полнаго блеска и его произведенія, служившія до извѣстной степени предметами мелкой торговли, показываютъ насколько популярнымъ было въ Греціи чувство прекраснаго. Лѣпившіе эти фигуры такъ-называемые коропласты, подвергались вліянію великихъ мастеровъ эпохи, иногда они даже копировали или подражали произведеніямъ Пракситела и Лизиппа. Но коропласты были не только подражателями: они сами наблюдали происходящее вокругъ и со вкусомъ и знаніемъ выбирали изъ обыденной жизни наиболѣе граціозные образы и наиболѣе изящныя позы. Отсюда — эти молодыя дѣвушки и женщины съ изящною и въ то-же время простою кокетливостію, дѣти, увлеченныя рѣзвостію ихъ игръ, купцы, ремесленники, часто обрастающіеся въ каррикатуры, но характерныя по своей большой наблюдательности. Иногда статуэтка не болѣе какъ набросокъ, въ деталяхъ есть даже ошибки, но общее ихъ впечатлѣніе вполнѣ естественно и мастеръ передаетъ его то съ очаровательностію, то съ неподражаемою насмѣшкою.

Еще ближе соприкасаются съ монументальною скульптурою бронзовыя статуэткі, особенно найден-

ныя въ богатыхъ домахъ любителей Геркуланума и Помпеи (Неаполь), греческое происхождение которыхъ несомнѣнно. Среди нихъ есть первоклассныя произведенія и, особенно, Діонисъ, дающій очень вѣрное и милое представление о школѣ Праксителя.

Въ предметахъ туалета, драгоценностяхъ, монетахъ, всюду встрѣчаются тѣ-же отличительныя черты и перемѣны, о которыхъ говорено выше. Самая скромная вещь обращалась въ рукахъ художника въ тонкое и оригинальное произведение.

Живопись: Зевксисъ, Парразій, Апеллесъ, росписныя вазы.

Въ соотвѣтствіи съ господствовавшими въ IV в. направленіями въ архитектурѣ и скульптурѣ, достигла блестящаго развитія и живопись. Къ концу V в. афинянинъ Аполлодоръ способствовалъ замѣнѣ большой стѣнной живописи отдѣльными картинами на станкахъ и прославился искусною передачей игры свѣта и тѣни. Живописцы IV вѣка пошли еще дальше по этому пути: знаніемъ рисунка и эффектовъ они создавали полную иллюзію и очаровывали взоры колоритомъ. Зевксисъ изъ Гераклеи, Парразій изъ Эфеса, Апеллесъ изъ Колофона, являлись въ живописи представителями тѣхъ-же стремленій, которыя Пракситель выражалъ въ скульптурѣ. Про ихъ искусство рассказывали чудеса: Зевксисъ изобразилъ кисть винограда, которую слетались клевать птицы; Парразій — занавѣсъ, которымъ былъ обманутъ самъ Зевксисъ, хотѣвшій поднять его. Если эти анекдоты справедливы, то они доказываютъ, что эти мастера умѣли достигать полнѣйшей иллюзіи, которая далеко не является чѣмъ-то ничтожнымъ въ искусствѣ.

Апеллесъ учился въ Сикіонѣ, гдѣ существовала тогда знаменитая школа живописи. Глава ея, Памфилъ требовалъ, чтобы ученики обязывались оставаться у него десять лѣтъ. Они должны были изучать философію, исторію, математику, перспективу

и т. п. и, вслѣдствіе этого, выходившіе изъ его школы живописцы отличались особенною правильностью и знаніемъ рисунка. Апеллесъ находился еще въ школѣ, когда Филиппъ Македонскій призвалъ его къ себѣ, а впослѣдствіи приставилъ его къ Александру и сдѣлалъ придворнымъ живописцемъ. «Александръ — ребенокъ, юноша, взрослый человѣкъ и въ то-же время божество, Александръ — на конѣ, или на колесницѣ, увѣнчанный Побѣдой, или возсѣдающій съ Диоскурами на тронѣ, или на полѣ битвы, товарищи Александра, его лошади, — таковы были сюжеты, занимавшіе его кисть во время царствованія Александра... Какая разница съ грандіозными, истинно-національными сюжетами, изображенными Полигнотомъ на Посилѣ и изваянными Фидіемъ на Паросенѣ» (Белэ). Сюда слѣдуетъ присоединить Грарій, Афродитъ, аллегоріи; во всѣхъ этихъ произведеніяхъ проявился, повидимому, нѣжный и граціозный талантъ, полный изящества и искренности, но лишенный величія. По смерти Александра Апеллесъ поселился въ Александріи при дворѣ Птолемеевъ, потомъ, преслѣдуемый клеветой соперника, умеръ на островѣ Косѣ. Большинство художниковъ подражали ему и живопись была въ модѣ: Зевксисъ и Парразій разгуливали одѣтые въ пурпуръ и съ золотыми коронами на головахъ; Апеллесъ получилъ, говорятъ, около милліона за одинъ портретъ.

Произведенія этихъ мастеровъ погибли, но, среди стѣнной живописи Геркуланума и Помпеи, исполненной извѣстными мастерами, есть несомнѣнные воспроизведенія знаменитыхъ композицій мастеровъ IV в., какъ, напр., копія на одной изъ помпейскихъ стѣнъ произведенія живописца Тиманеа — Агамемнонъ, прикрывающій себѣ лицо при жертвоприношеніи Ифигеніи. Впрочемъ, росписныя вазы даютъ вѣрное представленіе о вкусахъ и стилѣ этой эпохи. Красивѣйшія изъ нихъ можно отнести къ концу V и первой половинѣ IV вѣковъ; традиціи предшествующей эпохи еще сохраняются, но уже въ соединеніи со стре-

мленіями новыхъ школъ, таковы, напр., нѣкоторыя надгробныя лекионы въ Афинахъ, на бѣломъ фонѣ которыхъ выдѣляются обрисованныя красными линіями фигуры тонкой красоты. На вазахъ съ красными фигурами часто встрѣчаются мифологическіе сюжеты, но излюбленныя божества скульпторовъ и живописцевъ эпохи — Діонисъ и его сатиры, Афродита и ея амуры — занимають въ нихъ большое мѣсто. Было распространено также и воспроизведеніе сценъ повседневной жизни; возрастающая роскошь одѣяній, вышитыя ткани, даютъ представленіе о процвѣтавшей въ то время утонченной цивилизаціи. Стала богаче и самая техника: на вазахъ употребляются новыя цвѣта, по временамъ даже — золото.

Въ Эрмитажѣ собрана довольно большая коллекція греческихъ вазъ разныхъ эпохъ.

Школы времени упадка.

Искусство IV вѣка нерѣдко можетъ встревожить человѣка со строгимъ вкусомъ, но въ его произведеніяхъ все-же есть еще столько граціи, что, иногда, и порицая его, невольно поддаешься все-же его очарованію. Но въ отношеніи послѣдующихъ временъ невозможны уже никакія сомнѣнія — греческое искусство находится въ полномъ упадкѣ. Измѣнились историческія условія, при которыхъ оно развивалось съ этихъ поръ искусство проявляетъ свою дѣятельность уже не среди свободныхъ городовъ, а подъ покровительствомъ полу-греческихъ и полу-азіатскихъ царей, наслѣдниковъ Александра, Селевкидовъ въ Сиріи, Птолемеевъ въ Египтѣ, Атталовъ въ Пергамѣ. Даже самыя свойства греческаго генія искажаются все болѣе, по мѣрѣ развитія любви къ пышности и удобствамъ жизни. Въ древне-греческихъ городахъ блистали храмы и общественныя сооруженія, хотя улицы были тѣсны, часто неправильны, а частныя дома — крайне скромны. Въ новыхъ городахъ, какъ въ Александріи, общій планъ великолѣпнѣе, улицы длинны и

правильны, дома богачей просторны и роскошны, но въ нихъ нѣтъ уже ни Пароенона, ни Пропилеевъ.

Въ скульптурныхъ произведеніяхъ особенно замѣтенъ и самый характеръ и постепенное искаженіе искусства эпохи упадка. Были знамениты три школы—Пергамская, Родосская и Траллейская, всѣ три довольно искусныя, но въ то-же время напыщенныя. При недавнихъ пергамскихъ раскопкахъ были найдены обломки большого алтаря, воздвигнутаго Зевсу и Аѳинѣ царемъ Эвменомъ II (197 — 159 до Р. Х.) и среди нихъ нѣсколько большихъ барельефовъ, украшавшихъ алтарь во всю его длину (130 метровъ) и изображавшихъ борьбу боговъ съ гигантами (Берлинъ). Это очень живыя произведенія, но повсюду замѣчается изысканность, стремленіе къ эффектамъ и пренебреженіе искренностью, а самое исполненіе отличается неровностью и грубостью. Пергамскіе мастера, изъ которыхъ самымъ знаменитымъ былъ Эпигонъ, изображали также побѣды ихъ покровителей надъ азіатскими галлами. Многія изъ разсѣянныхъ по музеямъ фигуръ галловъ и азіатовъ являются копіями этихъ произведеній; наиболѣе интересная изъ нихъ — мнимый «Умирающій гладиаторъ» въ Капитолійскомъ музеѣ.

Тѣ-же недостатки были свойственны Родосской и Траллейской школамъ. Столь излюбленныя римлянами произведенія этихъ школъ — «Лаокоонъ», «Аеннодоръ, Агезандръ и Полидоръ» (Ватиканъ), «Фарнезскій быкъ», «Аполлоній и Торискъ» (Неаполь) — еще недавно считались прекраснѣйшими созданіями античной скульптуры. Но ихъ слава меркла по мѣрѣ того, какъ становилось извѣстнымъ настоящее греческое искусство. «Внимательнѣе вглядываясь въ эти произведенія, можно замѣтить, съ какимъ спокойствіемъ, медленностью и трудностью, слѣдуя школьнымъ правиламъ, искали скульпторы способовъ выразить припадокъ гнѣва Лаокоона или припадокъ гнѣва у Амеіона и Зета. Душевное движеніе ни на одну минуту не волновало ихъ, они, не переставая, ду-

мали о зрителяхъ и эффектѣ, которымъ должны поразить его» (Райе).

Александрія являлась въ то время наиболѣе блестящимъ центромъ греческой образованности и вслѣдствіе этого дѣятельность скульпторовъ въ ней была особенно велика. Въ цѣломъ рядѣ произведеній здѣсь развился смѣшанный стиль, въ которомъ соединялись элементы греческаго и древне-египетскаго искусства. Но скульптура оставалась здѣсь по преимуществу реальной и живописной: рядомъ съ богами, богинями и героями занимали мѣсто статуи и статуэтки рыбаковъ, крестьянъ, маленькихъ людей, правдиво наблюдаемыхъ въ ихъ повседневной жизни. Для украшенія жилищъ александрійскихъ богачей скульпторы изобрѣли такъ-называемые эллинистическіе маленькіе барельефы, на которыхъ воспроизводились то мнѳологическія сцены, передаваемые съ простою, но слегка жеманною граціей, то сцены народной жизни. Это изящное, одухотворенное, но уже лишенное величія искусство, вполне соответствовало вкусамъ разлагавшагося, но утонченно-образованнаго общества.

И еще одна черта характеризуетъ греческую скульптуру времени упадка — это развитіе портрета, безъ сомнѣнія, проникшаго въ нее въ IV в., но не занимавшаго въ ней въ то время особенно большого мѣста. Нѣтъ правителя или крупнаго дѣятеля, который имѣлъ-бы своего скульптурнаго портрета. Въ Египтѣ, гдѣ была столь замѣтна эта тоскливо-точная передача очертаній оригинала, портретное искусство должно было находиться въ особомъ почетѣ. Нѣкоторые бюсты этой эпохи полны той-же, подчасъ неумолимой точности, какъ и бюсты римской эпохи или времени Возрожденія.

Несмотря на упадокъ, греческое искусство было еще полно жизни, когда римляне завоевали Востокъ, и оказало на нихъ глубокое вліяніе. Римъ былъ наводненъ статуями, вывезенными изъ эллинскихъ городовъ, и многіе греческіе мастера направились въ Италію, куда ихъ призывали и гдѣ ими восхищались.

Нѣкоторые изъ нихъ пытались возвратиться къ древнимъ традиціямъ, подражали стилю Праксителя и Лизиппа. Таковы были, напр., авторъ знаменитаго «Бельведерскаго торса» (Ватиканъ) афинянинъ Аполлоній; Клеомены, которымъ приписывается «Венера Медицейская» (Флоренція), если только подписи на ней достовѣрны, и давно приписываемая имъ красивая статуя подъ названіемъ «Германика» (Лувръ); Пазитель, которому долгое время приписывали «Юношу вынимающаго занозу» (Капителій). Они увлекались даже архаическими произведеніями, изучали ихъ и подражали имъ. Эти мастера имѣли своихъ учениковъ и, такимъ образомъ, греческое искусство пережило независимость самой Греціи и преобразовалось въ искусство греко-римское.

Изъ подлинныхъ скульптуръ III в., хранящихся въ Эрмитажѣ можно указать: «Эротъ на дельфинѣ» (6), «Парисъ» (177), «Леда» (348), бюстъ Гермеса (357), и копію бюста Венеры (168). Изъ произведеній эллинистическаго искусства укажемъ: «Спящаго Эвдимиона» (13) и «Диониса и Ариадну» (47).

ГЛАВА V.

Этрусское и римское искусство.

Этрурия и этрусскій характеръ.

Если оставить въ сторонѣ, повсюду разсѣянные въ Италіи слѣды первобытныхъ цивилизацій, то этруски окажутся первымъ изъ народовъ, достигшихъ въ этой странѣ истинно художественной культуры. Ихъ происхожденіе остается еще загадкою. Геродотъ считаетъ ихъ выходцами изъ Лидіи и дѣйствительно, нѣкоторыя черты этрусской архитектуры и правовъ напсминають о малой Азіи. Около X в. до Р. Х. они сдѣлались уже въ центрѣ Италіи въ могущественный союзъ и отсюда распространились къ сѣверу въ бассейнъ рѣки По, и къ югу, до тѣхъ странъ, надъ которыми господствовали тогда греческія колоніи. Но, вслѣдствіе внутреннихъ раздоровъ и напа-

деній ихъ все усиливавшихся сосѣдей — галловъ, римлянъ и самнитовъ, этруски въ VI и V вв. до Р. Х. уже утратили свое первенство и подпали подъ римское владычество. Однако, благодаря своей цивилизаціи, Этрурія такъ-сказать пережила саму себя: она долго еще сохраняла и подъ римскимъ владычествомъ свои особенности, учрежденія, вѣрованія, обряды. Этрускіе колдуны или гаруспиціи славились во всемъ античномъ мірѣ искусствомъ угадывать будущее по полету птицъ или внутренностямъ жертвъ. Характеръ у этрусковъ былъ мрачный и жестокій и человѣческія жертвоприношенія долго сохранялись въ Этруріи въ соединеніи съ чувственностью, нерѣдко очень грубой и циничной. Характеръ ихъ образованности все еще плохо извѣстенъ вслѣдствіе того, что хотя и возможны прочесть ихъ надписи, но самый смыслъ словъ еще непонятенъ.

Памятники этрускаго искусства.

Разсѣянные въ Тосканѣ развалины свидѣлствуютъ, что этруски были народомъ могущественнымъ и искуснымъ въ промышленности. Они окружали свой города высокими и крѣпкими стѣнами. Болотистую почву низменныхъ мѣстностей они осушали многочисленными подземными каналами и эти, до той поры бездсровыя страны, обращались тогда въ плодородныя и населенныя. Первоначально этруски подверглись вліянію финикійскаго искусства и въ разныхъ мѣстахъ Этруріи, особенно въ Палестринѣ, находили привезенныя тирскими и сидонскими купцами предметы, орнаментацию которыхъ и копировали мѣстные художники. Позднѣе, этруски вступили въ сношенія съ Греціей и подражали ей произведеніямъ, не заимствуя, однако, ни естественнаго изящества, ни тонкости вкуса грековъ.

Этруское искусство имѣло, однако, нѣкоторыя особенности. Такъ, этруски пользовались арками и

сводами, извѣстными въ Азіи, но, за исключеніемъ рѣдкихъ случаевъ, не находившими примѣненія въ греческой архитектурѣ. Они хотѣли даже изобрѣсти четвертый архитектурный орденъ — «тосканскій», но это не болѣе, какъ испорченный дорическій. Этрускіе храмы, строившіеся почти всецѣло изъ дерева, исчезли и извѣстны лишь по описаніямъ римскаго архитектора Витрувія. Почти квадратный планъ этрусскаго храма отличался отъ греческаго и имѣлъ портикъ только на переднемъ фасадѣ. Внутренность раздѣлялась обыкновенно на три святилища. Изъ сохранившихся этрусскихъ памятниковъ наиболѣе многочисленны подземныя или высѣченныя въ скалѣ могилы, надъ которыми, по временамъ, возвышаются коническія башни или насыпные холмы, какъ, напр., въ Кукумеллѣ. Внутри этихъ подземелій можно изучать произведенія этрусской живописи. Здѣсь и въ стилѣ, и часто въ выборѣ сюжетовъ, преобладаетъ еще греческое вліяніе, но уже омраченное и огрубѣвшее отъ этрусскаго характера, цитавшаго склонность къ жестокимъ сценамъ, сраженіямъ и убійствамъ. Очень часто мертвые изображены наслаждающимися ѣдою въ загробномъ мірѣ. Эта живопись была открыта въ Черветри, Кьюзи, Вульчи, Орвіето и особенно въ Корнето. Въ тѣхъ-же могилахъ находили росписныя вазы несомнѣнно греческаго происхожденія и рядомъ съ ними другія, мѣстнаго производства, на которыхъ видны тяжелыя усилія этрусскихъ ремесленниковъ подражать чужимъ образцамъ. Тотъ-же подражательный характеръ обнаруживается въ украшеніяхъ зеркалъ и «цвѣтъ» (туалетныхъ ящичковъ), въ украшающихъ терракотовые саркофаги барельефахъ, хотя иногда выпуклыя фигуры, изображенныя на крышкахъ саркофаговъ, по типу и костюму, скорѣе напоминаютъ Азію, чѣмъ Грецію. Этруски были хорошо извѣстны, какъ скульпторы изъ бронзы и ихъ города были наполнены статуями: одинъ римскій полководецъ, овладѣвшій городомъ Вольсиніей, привезъ оттуда въ Римъ двѣ тысячи статуй

Словомъ, этруское искусство было посредственнымъ и представляеть интересъ только потому, что, испытавъ вліяніе Востока и Греціи, оно въ свою очередь оказало глубокое вліяніе на Римъ.

Начала римскаго искусства.

Римъ, возникновеніе котораго до сихъ поръ такъ темно еще, долгое время пребывалъ въ грубой и первобытной степени культурности. Онъ возвышался въ странѣ съ дикою природою, на покрытыхъ густыми лѣсами холмахъ, у подножія которыхъ разстились образованныя Тибромъ грязныя болота. Онъ былъ вынужденъ бороться первоначально съ самой природою, потомъ съ сосѣдними народами. У римлянина не было ни времени, ни мѣста для изысканныхъ развлеченій или философскихъ размышлений, онъ во всѣхъ своихъ дѣйствіяхъ преслѣдовалъ практическія цѣли. Ставъ могущественнымъ послѣ суровыхъ трудовъ, онъ въ началѣ хранилъ еще эту привязанность къ труду и предпринималъ завоеваніе Италіи, а затѣмъ и всего міра, тогда какъ внутри его городовъ происходили постоянныя революціи и борьба партій. Что могли дать ему безплодныя измышленія искусства? Еще во времена Августа, Вергилій заставлялъ говорить одного изъ своихъ героев: «пусть другіе будутъ искуснѣйшими ваятелями изъ бронзы и оживляютъ мраморъ, ты-же, римлянинъ, помни, что твое назначеніе — управлять народами». Въ теченіе долгаго времени римляне заимствовали у Этрурии и искусства, и частью учрежденія. Этрускіе архитекторы строили римскія стѣны и храмы, этрускіе скульпторы исполняли статуй римскихъ боговъ. Однако, во время своихъ завоеваній, Римъ слагалъзаетъ Греціей (II в. до Р. X.) и тогда, — несмотря на ропотъ такихъ политиковъ древняго народа, какъ Катонъ, заявлявшій, что греческія статуи, какъ зрѣли, входятъ въ Римъ, — римская грубость смягчилась отъ соприкосновенія съ легкою и блистающею греческою цивили-

заціей. Римъ наполнился греческими статуями: одинъ только Фульвій Нобиліоръ ввезъ во время своего тріумфа болѣе пятисотъ статуй. Римляне смотрѣли на нихъ съ удовольствіемъ, въ началѣ потому, что статуи были завоеваны и имѣли крупную цѣнность, а впослѣдствіи у нихъ образовался и художественный вкусъ, никогда не достигавшій, однако, тонкости и чистоты, не установившій моду на произведенія искусства. Даже государственные дѣятели стали коллекціонерами, привлекали греческихъ мастеровъ и покровительствовали имъ. Школы этихъ мастеровъ создали мѣстныхъ учениковъ и къ концу республиканскаго періода народилось искусство, въ которомъ этрусскіе элементы смѣшались съ греческими, но съ сильнымъ отпечаткомъ чисто-римскаго духа. Къ I и II вѣку имперіи искусство достигаетъ полнаго развитія, а въ III в. оно находится уже въ упадкѣ, хотя его дѣятельность такъ велика еще, что всѣ поделастныя Риму обширныя страны покрываются его памятниками.

Общій характеръ архитектуры.

Присущій римлянамъ геній съ наибольшею ясностью выразился въ архитектурѣ: этотъ практический родъ искусства соотвѣтствовалъ ему болѣе всѣхъ другихъ. Они заимствовали у этрусковъ арку и сводъ. Овладевъ искусствомъ ихъ сооруженія, римляне болѣе смѣло вводятъ ихъ въ употребленіе. Они вводятъ арки въ большинство своихъ общественныхъ сооруженій, проектируютъ надъ обширными залами безконечные своды, какъ въ Пантеонѣ или термахъ Каракаллы. Сводъ Пантеона имѣетъ, напр., $43\frac{1}{2}$ метра ширины въ основаніи и 43 метра высоты и со времени Возрожденія и до нашихъ дней не перестаетъ быть предметомъ изученія и образцомъ для всѣхъ, предпринимающихъ подобныя-же сооруженія. Недавнія открытія, произведенныя Шеданномъ, свидѣтельствуютъ, что этотъ сводъ относится къ эпохѣ Адріана,

а не Августа, какъ полагали раньше. Чтобы выдержать давленіе этихъ громаднхъ арокъ и сводовъ, римскій архитекторъ строить толстыя стѣны, не ограничиваясь однимъ тесанымъ камнемъ, а употребляя и кирпичи, и маленькіе камни, и булыжники, которые укладываются въ ложе изъ плотнаго известковаго раствора. Ему извѣстны греческіе архитектурные ордена, онъ овладѣваетъ ими вполнѣ и, не особенно заботясь о правилахъ ихъ пропорцій и формъ, мѣняетъ ихъ, даетъ базы дорическимъ колоннамъ, уничтожаетъ каннелюры, измѣняетъ волюты, комбинируетъ іоническій орденъ съ коринтскимъ, чтобы создать новую смѣшанную капитель. По мѣрѣ развитія, архитекторъ заботится объ украшеніяхъ такъ-же, какъ выскочка хочетъ поразить взглядъ своею роскошью. Архитектурные ордена, къ смѣшенію которыхъ въ одномъ сооруженіи греки прибѣгали съ такою осторожностью и вкусомъ, онъ смѣло нагромождаетъ одинъ на другой. Впрочемъ, во многихъ римскихъ зданіяхъ, это смѣшеніе служило только декоративною пристройкою къ самому сооруженію, возведенному ранѣе по другимъ правиламъ и существовавшему уже безъ этихъ пристроекъ (напр., Колизей). Тѣмъ не менѣе эти древніе полуразрушенные памятники производятъ столь сильное и величественное впечатлѣніе, что въ первыя минуты совершенно невозможно изслѣдовать детали и критиковать погрѣшности. Уже одно то мужество, съ какимъ они устояли противъ нападеній людей и самаго времени, возбуждаетъ удивленіе.

Главные памятники архитектуры.

Необхдимо, однако, преимущественно изучать не римскіе храмы, хотя нѣкоторые изъ нихъ и очень внушительны, а тѣ сооруженія, которые создали или перестроили римляне: амфитеатры, базилики, акведуки, термы, триумфальныя арки. Всѣ они расположены съ удивительнымъ пониманіемъ потребностей,

удовлетворенію которыхъ должно было служить сооруженіе. Самый городъ являлся у римлянъ чѣмъ-то единымъ, всѣ части котораго были соразмѣрены: на всѣхъ окраинахъ имперіи въ городахъ почти неизмѣнно находились одни и тѣ-же необходимыя зданія, соответствовавшія одинаковому складу общественной жизни.

Въ Римѣ, несмотря на обиліе революцій и разрушеній, уцѣлѣло еще очень много развалинъ, въ особенности въ центрѣ города — на Палатинѣ и Форумѣ, съ которыми насъ хорошо ознакомили недавнія раскопки. Здѣсь, вокругъ площади, такъ долго являвшейся ареною политической борьбы, сгруппированы храмы великихъ боговъ города, изъ которыхъ храмъ Юпитера Капитолійскаго возвышается на площадкѣ Капитолія. Въ болѣе позднюю эпоху Палатинъ былъ покрытъ императорскими дворцами, а триумфальныя арки Тита, Септимія Севера и Константина напоминали о побѣдахъ государей. Колизей (амфитеатръ), построенный заботами императоровъ изъ дома Флавіевъ и законченный въ 80 г. по Р. Х., былъ предназначенъ для столь любимыхъ Римомъ гладиаторскихъ битвъ. Театры имѣли почти такое-же расположеніе, какъ и греческіе; первымъ былъ построенъ изъ камня театръ Помпея (55 г. до Р. Х.), вмѣщавшій 40.000 зрителей. Цирки, гдѣ состязались въ бѣгѣ на колесницахъ, напоминали греческіе стадіоны, но въ болѣе обширныхъ размѣрахъ; большой циркъ въ Римѣ, благодаря послѣдовательнымъ пристройкамъ, могъ вмѣщать, говорятъ, до 385.000 зрителей. Но ихъ кругообразныя амфитеатры являлись уже созданіемъ римскихъ архитекторовъ. Въ другихъ частяхъ города, какъ можно судить по уцѣлѣвшимъ еще памятникамъ, были расположены: Пантеонъ, мавзолей Адріана, преобразованный въ крѣпость Ангела, термы Каракаллы, обломки которыхъ покрываютъ почву на безконечномъ пространствѣ, — всюду Римъ античный проглядываетъ подъ Римомъ средневѣковымъ и современнымъ. Въ окрестностяхъ, теперь почти пустынныхъ, на каждомъ шагѣ встрѣчаются развалины: акве-

дуки удаляются въ своихъ величественныхъ аркахъ, Аппіева дорога обрамляется на протяженіи нѣсколькихъ миль могилами и памятниками; дальше, около Тиволи, роскошная вилла Адріана разбрасываетъ обломки своихъ зданій, которыя императоръ-археологъ строилъ по образцамъ памятниковъ, наиболѣе его поразившихъ во время путешествій. Въ другомъ направленіи, портъ древняго Рима — Остія сохраняетъ еще надстройки своихъ складовъ и улицы, на которыхъ толпились купцы со всего міра.

Внѣ Рима, погребенная подъ пепломъ Везувія въ 79 г. христіанской эры Помпея служитъ образцомъ провинціального города первыхъ временъ имперіи, хотя она и была римскимъ дачнымъ мѣстомъ и притомъ въ ней сильно чувствуется греческое вліяніе. Странное и сильное впечатлѣніе приходится испытывать, проходя по этимъ улицамъ, полнымъ еще уцѣлѣвшихъ домовъ: для полноты иллюзіи не хватаетъ только жителей, но воображеніе легко вызываетъ ихъ образы. Здѣсь все сохранилось на своемъ мѣстѣ: надписи на стѣнахъ возвѣщаютъ о предстоящихъ представленіяхъ, предлагаютъ кандидатовъ на выборахъ, лавочки сохраняютъ свои вывѣски и внезапно нарушенная катастрофой жизнь, оставившая повсюду свою печать, кажется совсѣмъ близкою къ намъ. Но всего интереснѣе въ Помпеѣ — изученіе того греко-римскаго дома, какой могъ принадлежать зажиточному буржуа эпохи. Его расположеніе довольно правильно: вокругъ атриума, перваго обрамленнаго портиками двора, группируются пріемныя комнаты и службы; вокругъ втораго двора, перистилля, — жилыя комнаты. Комнаты выстроены прямо на землѣ и лишь въ рѣдкихъ случаяхъ встрѣчается второй этажъ. Но помпейскій домъ не слѣдуетъ разсматривать, какъ это иногда дѣлалось, въ качествѣ неизмѣннаго образца римскаго дома. Въ Римѣ, рядомъ съ особняками, были громадныя дома въ шесть или семь этажей, — даже болѣе высокіе, чѣмъ наши, — въ которыхъ сдавались въ наемъ комнаты...

Римская Галлія и Африка.

Среди провинцій римской имперіи, во Франціи больше чѣмъ въ другихъ уцѣлѣло памятниковъ римской эпохи. Завоеванная Цезаремъ послѣ десятилѣтней войны Галлія быстро усвоила цивилизацію побѣдителей и въ теченіи многихъ вѣковъ была богатою и цвѣтущею страной. Нѣкоторые изъ галло-римскихъ городовъ съ успѣхомъ могли быть причислены къ красивѣйшимъ городамъ имперіи, особенно Ліонъ, бывший тогда столицею Галліи, но отъ него, къ несчастію, уцѣлѣли лишь немногія развалины. Въ окрестностяхъ Ліона недавно открыто мѣстоположеніе амфитеатра, въ которомъ при Маркѣ-Авреліи погибли христіанскіе мученики, и величественные надгробные памятники. При слияніи Роны и Саоны возвышается громаднѣйшій алтарь Ромула и Августа, къ которому ежегодно собирались представители галльскихъ городовъ. Внизъ по Ронѣ отъ Ліона — во Вьеннѣ, Оранжѣ, Нимѣ и Арлѣ — много древнихъ памятниковъ. Театръ въ Оранжѣ съ уцѣлѣвшею стѣною сцены сохранился лучше всѣхъ другихъ, а триумфальная арка Оранжа воздвигнута въ I вѣкѣ. Храмъ въ Нимѣ, посвященный въ началѣ нашей эры Юлію и Люцію Цезарю, по удачному сочетанію пропорцій и изяществу стили — одинъ изъ красивѣйшихъ римскихъ храмовъ среди всѣхъ до насъ дошедшихъ; римскій амфитеатръ сохранился лучше, чѣмъ Колизей; въ окрестностяхъ возвышаются еще трехэтажныя аркады акведука, питаваго городъ водою. На сѣверо-востокъ въ Трирѣ, бывшемъ когда-то центромъ римской обороны отъ варваровъ, сохранились развалины императорскаго дворца и амфитеатра. Въ самомъ Парижѣ — древней Лютеціи — уцѣлѣли обломки амфитеатра, термъ и ограды. Нѣтъ мѣстности въ Галліи, гдѣ не сохранились-бы развалины древнихъ городовъ и недавно еще открытъ городъ, самое имя котораго неизвѣстно, а на вершинѣ Пюи-де-Дома раскопки обнаружили при стройки храма Меркурія-Арверна.

Сѣверная Африка также являлась одною изъ плодороднѣйшихъ и населеннѣйшихъ провинцій римской имперіи. Съ трудомъ вѣрится даже, что въ этихъ давно уже пустынныхъ и бесплодныхъ мѣстностяхъ Алжира и Туниса въ римскую эпоху, среди богатыхъ деревень возвышались другъ возлѣ друга города, соединенные между собою дорогами, украшенные громадными общественными зданіями. Развалины Тимгада въ Алжирѣ и Дугга въ Тунисѣ даютъ яркое представленіе о томъ, каковы были эти города. На югѣ Туниса, амфитеатръ Эль-Джема, почти такой-же большой, какъ и Колизей, возвышается въ безводной и пустынной мѣстности, рядомъ съ лачугами жалкой арабской деревушки.

Въ Африкѣ, точно такъ-же, какъ и въ Галліи, искусство этой эпохи не отличается самобытностью. Тѣ-же зданія, тѣ-же сюжеты, тѣ-же узоры, иногда выполненные менѣе искусною рукою. Напротивъ, на другой окраинѣ имперіи, въ Сиріи и Аравіи, греко-римская архитектура подвергается азіатскимъ вліяніямъ и нерѣдко приобретаетъ совершенно особый характеръ: въ воздвигнутыхъ въ III в. прославленной царицей Зенобіей памятникахъ Пальмиры, въ Баальбекѣ и Петрѣ, замѣтно уже стремленіе къ гигантскимъ размѣрамъ, увеличенію числа деталей и даже нарушенію правильности линій классической архитектуры.

Скульптура.

Какъ мы видѣли уже, проникшая въ Римъ греческая скульптура заняла въ немъ господствующее положеніе. Большинство произведеній мѣстныхъ скульпторовъ, учившихся въ самомъ Римѣ, имѣетъ лишь второстепенное значеніе: это болѣе или менѣе удачныя копія знаменитыхъ греческихъ статуй и все ихъ значеніе въ томъ, что они даютъ намъ хотя и неполное представленіе объ оригиналахъ, навсегда для насъ утраченныхъ. Но римскіе скульпторы не всегда были только подражателями: воспитавшись на чужихъ

примѣрахъ, они все-же приобрѣли нѣкоторую само-бытность. Не проявляя большой заботливости объ идеалѣ, они стремились къ вѣрной и сильной передачѣ дѣйствительности. Таковъ характеръ историческихъ статуй и бюстовъ, наполняющихъ музеи: среди нихъ есть подлинныя шедевры, какъ, напр., статуи Августа въ Ватиканѣ, Марка-Аврелія и Агрипины въ Капитоліѣ, но даже и въ посредственныхъ произведеніяхъ ясно чувствуется забота о наибольшемъ портретномъ сходствѣ. Эти стремленія привели и къ изображенію современныхъ историческихъ событій, занимавшихъ въ греческомъ искусствѣ очень скромное мѣсто. Запечатлѣвать память о великихъ побѣдахъ, распространявшихъ или утверждавшихъ римское владычество, было одною изъ обязанностей скульптора. На красивѣйшей изъ всѣхъ римской триумфальной аркъ Тита барельефы напоминаютъ объ успѣхахъ войны противъ евреевъ. Неподалеку отъ нея, вокругъ колонны Трояна непрерывно развертываются сцены изъ войнъ этого императора, осады, сраженія; типы, костюмы и вооруженія воспроизведены съ такою тщательностью, что служатъ лучшимъ памятникомъ военныхъ приемовъ римлянъ. Безчисленные скульптурные саркофаги римлянъ, часто имѣющіе только археологическій интересъ, можно оставить въ сторонѣ. Немногіе народы оставили намъ такое количество мраморныхъ саркофаговъ, но у римлянъ они, по большей части, посредственнаго исполненія и, кажется, что римскіе скульпторы, заботясь о размноженіи своихъ произведеній, были не столько внимательны къ качеству, сколько къ количеству.

Коллекція римской скульптуры въ Эрмитажѣ довольно обширна. Это, по большей части, копии греческихъ статуй. Таковы: „Эрмитажная Венера“ (343), „Венера Таврическая“ (347), цѣлая зала бюстовъ и рядъ надгробныхъ барельефовъ.

Живонисъ.

Вслѣдствіе открытій, сдѣланныхъ въ Римѣ, въ термахъ Тита, гробницѣ Назона и др., и на югѣ

Италіи — въ Помпеѣ и Геркуланумѣ, римская живопись известна намъ лучше, чѣмъ греческая. Въ Геркуланумѣ и Помпеѣ можно видѣть, напр., что не было дома, причаждавшаго зажиточному римскому буржуа, стѣны котораго не были-бы покрыты живописью. Но это, чаще всего, произведенія, исполненные поспѣшно и скорѣе ремесленниками, чѣмъ художниками: стѣнная живопись замѣняла тогда обои. Единственнымъ достоинствомъ стѣнной живописи является ея декоративность. Многія ея произведенія воспроизводятъ какія-то фантастическія зданія, поддерживаемыя хрупкими колоннами и оживленные нѣсколькими человѣческими фигурами. Въ области мифологіи живописцы часто довольствовались воспроизведеніемъ какихъ-нибудь известныхъ греческихъ композицій; иногда изображались семейныя сцены, из которыхъ играютъ въ прятки амуры, работаютъ различные ремесленники, сапожники, столяры, купцы и т. п. Живописцы и не думаютъ о заимствованіи сюжетовъ изъ исторіи Рима или Италіи; они полными руками черпаютъ изъ греческаго репертуара съ единственною заботой — доставить пріятное для глазъ зрѣлище. Искусство стѣнной живописи въ Римѣ было въ близкомъ родствѣ съ искусствомъ Александріи, въ которомъ она занимала еще большее мѣсто. Въ живописи часто примѣнялся способъ энкаустики, заключавшійся въ разведеніи красокъ растопленнымъ воскомъ, который, подъ дѣйствіемъ огня, глубже проникалъ въ штукатурку стѣнъ.

Рядомъ съ этими безымянными живописцами, можно упомянуть и другихъ, которые известны только по ихъ именамъ, упоминаемымъ римскими писателями, но и они въ большинствѣ были греки. Римляне рѣдко становились живописцами. Впрочемъ, въ эпоху республики, одинъ изъ патриціевъ, историкъ второй пунической войны Фабій, не гнушался упражненій въ живописи, за что и получилъ прозвище «Пиктора» (живописца). Иногда художники воспроизводили и сцены изъ современныхъ имъ войнъ и нерѣдко, возлѣ такихъ

картинъ на Форумѣ, можно было видѣть самихъ полководцевъ-побѣдителей, объяснявшихъ толпѣ свои подвиги.

Для украшенія памятниковъ и своихъ домовъ, римляне часто употребляли также, извѣстную уже и грекамъ, мозаику и смѣшивали съ кубиками мрамора и камней различныхъ оттѣнковъ кусочки окрашеннаго стекла. Въ особенности употреблялась мозаика для половъ, но иногда ею украшались и стѣны. Большинство дошедшихъ до насъ многочисленныхъ древнихъ мозаикъ, состоитъ изъ простыхъ орнаментовъ, но встрѣчаются и сложныя композиціи. Одною изъ замѣчательнѣйшихъ мозаикъ этого рода является хранящаяся въ Неаполитанскомъ музеѣ и воспроизводящая битву при Арбелахъ.

Въ этомъ сжатомъ обзорѣ римскаго искусства, я долженъ былъ оставить въ сторонѣ цѣлый рядъ произведеній, какъ бронзовыя статуетки, камни, драгоценности и т. п., но всѣ они носятъ тотъ-же характеръ, какъ и монументальная скульптура и живопись, созданы подъ тѣмъ-же воздѣйствіемъ греческаго искусства.

Устойчивость традицій античнаго искусства.

Исторія античнаго искусства не оканчивается съ паденіемъ Западной имперіи. Какъ римскія традиціи и учрежденія, въ соединеніи съ новыми элементами, удерживаются въ теченіи всего средневѣковья, такъ продолжаютъ и художественныя вліянія, нерѣдко проявляясь при этомъ съ замѣчательною ясностью. На Востокѣ, византійское искусство не разъ вдохновляется эллинскимъ; на Западѣ — величіе и мощь римскихъ памятниковъ поражаютъ воображеніе. Имъ подражаютъ долгое время съ большимъ или меньшимъ искусствомъ: христіанскій храмъ происходитъ отчасти изъ римской базилики; романское искусство, какъ указывать само названіе, дитя римскаго искусства. Даже въ готическомъ искусствѣ, казалось порвавшимъ со всѣми бо-

лѣе ранними традиціями, неоднократно можно замѣтить античныя переживанія. Позднѣе, въ XV и XVI вв. художники обращаются къ античному искусству съ энтузіазмомъ подчасъ чрезмѣрнымъ; изученіе прошлаго и подражаніе ему нерѣдко обращаются даже въ какую-то узкую догму. Долгое время этотъ культъ принадлежалъ почти одному только римскому искусству и лишь въ XIX вѣкѣ было открыто и понято во всей его красотѣ настоящее греческое искусство.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. СРЕДНІЕ ВѢКА.

ГЛАВА I.

Начала христіанскаго искусства.

Христіанство и искусство.

Христіанское общество выросло въ нѣдрахъ прошедшаго въ упадокъ античнаго общества. Новая религія, запрещаемая римскими законами, часто поражаемая жестокими гоненіями, распространяется, однако, во всѣхъ частяхъ имперіи, умножаетъ свои общины и въ свою очередь предпринимаетъ завоеваніе всего міра. Въ теченіи первыхъ трехъ вѣковъ своего существованія, христіанство, поглощенное борьбою и испытаніями, кажется, не имѣло возможности и думать объ искусствахъ. Мало того, христіанство было связано съ іудействомъ, воспрещавшимъ воспроизведеніе живыхъ существъ; ап. Павелъ, при посѣщеніи имъ Аѳинъ, преисполнился негодованіемъ, увидавъ наполнявшія городъ статуи. Позднѣе, даже вопліи воспринявшіе греческую культуру отцы церкви смотрѣли на лучшія произведенія искусства, какъ на предметы идолопоклонства и Климентъ Александрійскій, напримѣръ, говорилъ съ презрѣніемъ о самомъ Фидіѣ. Но искусство все-же появляется, потому что народное чувство покровительствуетъ ему и хочетъ воплотить свои мысли и вѣрованія.

Архитектура катакомбъ.

Въ промежутки между гоненіями христіане воздвигали храмы на поверхности земли, но они исчезли и только въ подземныхъ кладбищахъ или катакомбахъ, открытыхъ въ различныхъ мѣстностяхъ римской имперіи, можно изучать памятники первобытнаго христіанскаго искусства. Больше другихъ извѣстны римскія катакомбы, благодаря ихъ величественности и заботливости, съ какою они были изслѣдованы. Особенно подвинули впередъ христіанскую археологію нашего времени труды де-Росси. Расположенныя внѣ горста катакомбы подъ землею распространяются во всѣ стороны свои галереи, расположенныя въ нѣсколько этажей. Христіане устраивали катакомбы во все не въ тайнѣ, какъ полагали раньше: христіанскія кладбища были въ началѣ совершенно открытыми и пользовались покровительствомъ римскихъ законовъ объ уваженіи къ могиламъ, и только вслѣдствіе особыхъ обстоятельствъ христіане перестали пользоваться общими правами. Наиболѣе извѣстны катакомбы Каллиета, Домциллы, Претекстата и Прискиллы. Могилы устраивались въ видѣ углубленій (локули) или возвышались въ видѣ глухой арки (аркосолія): локули чаще встрѣчаются въ корридорахъ, аркосоліи — въ особыхъ комнатахъ (кубикула). По внѣшнему виду, христіанскія могилы напоминаютъ восточныя, открытыя на кладбищахъ Востока, въ Сиріи, Греціи и т. д.

Живопись.

Христіанская живопись родилась въ глубинѣ катакомбъ въ концѣ I вѣка. Ея формы часто были символическими или аллегорическими: Христосъ изображался, напримѣръ, подъ видомъ рыбы, голубь изображалъ душу вѣрующаго. Не слѣдуетъ, впрочемъ, искать слѣдовъ особаго сложнаго мистицизма во всѣхъ этихъ деталяхъ. Художники пользовались также Старымъ и

Новымъ Завѣтомъ, избирая тамъ сюжеты, соответствующіе важнѣйшимъ и извѣстнѣйшимъ догматамъ христіанства: Ной въ ковчегѣ напоминаетъ объ искупленіи, проведеній три дня во чревѣ морского чудовища Іона — о воскресеніи. На стѣнахъ катакомбъ встрѣчаются одни и тѣ-же безконечно повторяемыя композиціи: Адамъ и Ева, Ной въ ковчегѣ, жертвоприношеніе Исаака, источающій воду изъ скалы въ пустынь Моисей, исторія Іоны, Даніиль во рву львиномъ, чудеса Христовы, Добрый Пастырь. Каждая картина — моральное поученіе, посредствомъ зрѣнія обращающееся къ душѣ; нѣтъ никакой заботы о хронологіи въ выборѣ и расположеніи сюжетовъ. Художники, чувствуя себя призванными только къ прославленію Христа, никогда не изображаютъ страстей Христовыхъ, а тѣмъ болѣе — страданій мучениковъ.

По стилю эта живопись почти не отличалась отъ языческой; приемы были тѣ-же самые и христіанскіе живописцы часто получали образованіе въ мастерскихъ языческихъ художниковъ. Отсюда эти всюду встрѣчающіеся геніи, аллегорическія фигуры, бычачьи головы, маски и орнаменты, совершенно не имѣющіе религіознаго значенія. Нѣкоторые совершенно языческіе сюжеты становились христіанскими въ силу влагавшагося въ нихъ смысла: Орфей, очаровывающій животныхъ звуками своей лиры, обращался въ изображеніе Христа и Его благодѣтельного воздѣйствія. Но было-бы ошибочнымъ, однако, утверждать, что христіанское искусство воспроизводило въ началѣ лишь тѣ сюжеты, къ которымъ было легко приспособить образцы языческаго искусства. Съ момента своего зарожденія христіанская живопись имѣла собственныя конценціи, которыя она и облекала въ формы, носившія все болѣе и болѣе самостоятельный характеръ.

Скульптурные саркофаги.

Скульптура развилась позднѣе живописи. Было трудно заниматься ею, какъ внутри катакомбъ, куда

почти невозможно было доставить большія глыбы мрамора, такъ и видъ ихъ, рискуя быть увидѣннымъ и подвергнутымъ преслѣдованіямъ. Кромѣ того, къ скульптурѣ не была благосклонна и сама Церковь, разсматривавшая ее, какъ искусство по преимуществу идолосклонническое. Нѣсколько статуй и статуэтокъ Добраго Пастыря являются исключеніемъ и почти вся скульптура сводится къ барельефамъ на саркофагахъ. Памятники этого рода еще рѣдки въ теченіи трехъ первыхъ вѣковъ, но они умножаются въ IV и V вѣкахъ и ихъ сюжетами часто являются тѣ-же сцены изъ священныхъ книгъ, которыя избирались и живописцами. На поверхности одного и того-же саркофага сцены слѣдуютъ одна за другою, иногда располагаясь въ два ряда, но безъ всякаго хронологическаго порядка. Латеранскій музей въ Римѣ и Арльскій музей во Франціи располагають большими коллекціями этихъ саркофаговъ.

Преобразование христіанскаго искусства въ IV вѣкѣ. Базилика.

Въ началѣ IV вѣка, новое положеніе, обезпеченное для христіанства Константиномъ, измѣнило судьбы и искусства, какъ и всего христіанскаго общества. Съ этого времени богослуженія повсюду совершались открыто, въ просторныхъ зданіяхъ. Храмы или базилики, по своему расположенію одновременно напоминали языческія базилики, римскіе дома и катаккомбную архитектуру. Пройдя черезъ первый портикъ вступали въ атриумъ — дворъ подъ открытымъ небомъ, обрамленный колоннадами со всѣхъ четырехъ сторонъ. Вестибюль, иногда двойной нартексъ, соединялъ атриумъ съ самою церковью, которую двойная колоннада дѣлила на три корабля*). Правый корабль предназначался для муж-

*) Кораблемъ или нефомъ называется часть внутренности церкви отъ главнаго входа до клироса, покрытая сверху сводомъ.

чинъ, лѣвый — для женщинъ, а средний — большею частью для духовенства, отдѣленнаго отъ вѣрныхъ перилами. Два амвона или кафедры были предназначены для чтенія евангелія и апостола. За небольшимъ алтаремъ въ глубинѣ абсиды *) находилось сидѣнье, иногда сдѣланное изъ камня, для совершающаго богослуженіе — кафедра. Церковь, была покрыта потелкомъ, надъ которымъ возвышалась двускатная крыша. Около церкви находился обыкновенно баптистерій — зданіе круглой или многоугольной формы, гдѣ совершались крещенія. Таковъ былъ основной типъ христіанской церкви, измѣнявшійся изъ вѣка въ вѣкъ, но отчасти сохранившійся еще и въ современныхъ церквахъ. Древнѣйшіе образцы церковныхъ зданій встрѣчаются въ Сиріи, Африкѣ и Италіи.

Украшенія базиликъ.

Смиренная живопись катакомбъ не могла уже служить для украшенія этихъ громаднхъ зданій. Выразившіяся катакомбною живописью чувства не отвѣчали болѣе положенію новаго христіанскаго общества. Христіанство, болѣе тѣсно привязавшееся къ землѣ и преобразовавшееся въ мощную политическую силу, должно было отвести въ своемъ искусствѣ болѣе широкое мѣсто историческимъ элементамъ и въ то же время устремиться къ выраженію идей величія и господства. И всюду въ искусствѣ проявляются эти именно стремленія. Желая узнать черты лица Христа, Богоматери, апостоловъ и, не имѣя подлинныхъ документовъ, изобрѣтаютъ ихъ, создаютъ типы, которые, распространяясь, приобрѣтаютъ до извѣстной степени официальный характеръ. Особенно охотно изображается Христосъ, но уже не въ скромномъ образѣ Добраго Пастыря, а какъ восточный государь — возсѣдающимъ на тронѣ и окруженнымъ хоромъ анге-

*) Абсидой называется противоположная главному входу полукруглая часть зданія церкви (алтарь).

ловъ. Съ другой стороны, сюжеты, трактовавшіеся раньше символически, замѣняются историческими сценами изъ Ветхаго и Новаго Заветовъ, а позднѣе — воспроизведеніемъ сценъ мученичества прославляется прошлое церкви.

Такимъ образомъ, въ IV вѣкѣ, въ то время, какъ живописцы катакомбъ и скульпторы саркофаговъ остаются еще вѣрными традиціямъ, художники, которымъ поручено украшеніе базиликъ постепенно создаютъ новый стиль. Исполнявшіеся ими картины не дошли до насъ, но, одновременно съ фресками, они исполняли и мозаики, покрывая ими стѣны и глубину абсидъ. Въ нѣкоторыхъ римскихъ церквяхъ сохранились еще мозаики IV, V и VI вѣковъ: таковы, напримѣръ, мавзолей Констанція, церкви св. Пуденція, Санта-Марія-Маджіоре, св. Космы и Даміана и др., въ которыхъ ясно видѣнъ новый характеръ искусства.

Упадокъ искусствъ на Западѣ.

Однако, подъ вліяніемъ событій, доведшихъ римскую имперію до паденія и установившихъ царства варваровъ, искусство на Западѣ ослабѣвало. Воздвигались болѣе грубые намятники, фигуры на фрескахъ и въ скульптурахъ стали тяжелѣе и неуклюжѣе. Къ исходу VI вѣка въ Галліи, какъ и въ Италіи, казалось, восторжествовали варвары и только черезъ нѣсколько вѣковъ наступила пора для возрожденія искусствъ.

ГЛАВА II.

Византійское искусство.

Общій характеръ и главнѣйшіе періоды византійскаго искусства.

Въ то время, какъ Западная имперія разлагалась, Восточная — еще держалась и ея существованіе длилось до самаго XV вѣка, то возвышаясь, то приходя въ упадокъ. Здѣсь процвѣтала еще блестящая и далеко распространявшая свое вліяніе цивилизація. Центромъ ея былъ Константинополь. Въ глубинѣ Востока, какъ и на Западѣ, ходили баснословные рассказы о блескѣ византійской цивилизаціи. Иностранцы, купцы, ремесленники, искатели приключеній расходились изъ Византіи по всему міру и по самому положенію своему она, казалось, была предназначена служить мѣстомъ единенія между Азіей и Европой. Таковъ-же былъ и характеръ византійскаго искусства: древніе эллинскіе элементы сѣмививались въ немъ съ восточными, но оно стремилось къ самобытности и имѣло свою оригинальную фizioномію. До XII оно было по преимуществу христіанскимъ искусствомъ. Въ царствованіе Юстиніана въ VI в., оно сложилось уже съ нѣкоторыми характерными, навсегда въ немъ сохранившимися чертами. Въ VIII в. искусству угрожаетъ величайшая опасность: до сихъ поръ оно преимущественно служило потребностямъ все болѣе распространявшейся религіи, но цѣлый рядъ императоровъ, предпринявшихъ одновременную реформу церкви и государства, запрещалъ священныя изображенія, какъ распространяющія идолопоклонство. Споръ иконоборцевъ, начавшійся около 726 г., окончательно завершился въ 842 г. побѣдою иконопочитанія. Полагаютъ, что искусство только выиграло отъ этихъ испытаній. Религіозные живописцы, не отступая предъ угрозами и преслѣдованіями, съ упрямствомъ продолжали трудиться и рядомъ съ ними сложилась цѣлая

болѣе свободная школа, которая, казалось, съ новымъ жаромъ вдохновлялась античными образцами. Такимъ образомъ съ половины IX и до XI вѣковъ, въ эпоху, когда государи македонской династіи обезпечивали процвѣтаніе имперіи, искусство расцвѣтало во всемъ своемъ блескѣ. Въ XI в. оно начало ослабѣвать, стало строже, аскетичнѣе и часто обнаруживало стремленіе застыть въ традиціонной формѣ. Несчастія, которыми ознаменовались для греческой имперіи XI и XII вѣка и эфемерное основаніе съ XIII вѣка Латинской имперіи, отразились и на искусствѣ: если въ послѣдствіи и прилагались усилія, чтобы вдохнуть въ него новую жизнь, то успѣхи были не особенно велики. Однако-же, оно пережило самую имперію и нашло убѣжище въ монастыряхъ, особенно на Аѳонѣ, гдѣ оно тихо умираетъ по сей день.

Архитектура: церкви съ куполами, Святая Софія.

Византійская архитектура сложилась въ Сиріи и Малой Азіи и въ IV и въ V вѣкахъ византійскія церкви отличались уже отъ западныхъ базиликъ. Строители заимствовали съ Востока куполь на квадратномъ основаніи, развили его пропорціи и придали ему совершенно новый характеръ. Въ 532 г. Юстиніанъ захотѣлъ построить храмъ, великолѣпнѣе котораго преважало-бы все, что рассказывали о храмѣ Соломона. Два азіата, Анфимъ Тралльскій и Исидоръ Милетскій взялись за это. Ихъ твореніе — Святая Софія является образцомъ уже византійскаго искусства, какъ по украшеніямъ, такъ и по архитектурѣ. Для постройки ея расточались богатѣйшіе матеріалы: золото, серебро, кость, драгоценныя камни. Съ архитектурной точки зрѣнія, вниманіе особенно поражается куполомъ Святой Софіи, имѣющимъ въ діаметрѣ 31 метръ и четырьмя своими навѣсами опирающимся на гигантскіе столбы. Съ этого времени употребленіе куполовъ распространилось по всей имперіи. Позднѣе религіозная архитектура старалась придать церквямъ

болѣ изящный и болѣ легкій видъ, число куполовъ на одномъ зданіи умножилось—ихъ устраивалось обыкновенно пять, иногда — больше, до двѣнадцати. Наконецъ, чтобы придать куполамъ болѣ легкій видъ, ихъ стали устраивать на высокихъ, усѣянныхъ колонками и окнами барабанахъ. Церкви: Теотокіи или Божіей Матери въ Константинополѣ (X в.), св. апостоловъ, св. Ильи и Пресвятой Дѣвы въ Салоникахъ (XI в.) — красивѣйшіе образцы этого утвердившагося на Востокѣ стиля. Въ гражданской архитектурѣ — большой константинопольскій дворецъ, начатый въ IV в., украшенный Юстинианомъ и сильно расширенный впоследствии, — представляется необыкновенно великолѣпнымъ. Дворы, часовни, пріемные залы и жилыя помѣщенія слѣдуютъ одно за другимъ почти до безконечности и всюду сверкаютъ золотомъ и серебромъ. То-же впечатлѣніе могущества и богатства производилъ когда-то и весь городъ — громадный, полный храмовъ и всевозможныхъ памятниковъ; посѣщавшіе его западные лѣтописцы говорятъ о Константинополѣ съ восхищеніемъ.

Живопись: мозаики, миниатюры, фрески.

Хотя древнѣйшія произведенія живописи въ византийскихъ церквахъ и погибли, но за то отъ VI и VII вв. уцѣлѣло нѣкоторое число мозаикъ. Вся Святая Софія была украшена ими: на золотомъ или темно-синемъ фонѣ вырисовываются священныя сцены, большія фигуры ангеловъ и святыхъ. Большинство ихъ разрушено или закрашено турками при обращеніи храма въ мечеть. Въ Равеннѣ, тогдашней столицѣ византийской Италіи, есть много церквей этой эпохи, частью еще сохранившихъ древнія украшенія. Наиболѣе интересная изъ нихъ — церковь св. Виталія, современница Святой Софіи: на ея хорахъ на двухъ мозаикахъ изображены Юстиніанъ и Θεодора, окруженные своими придворными и приносящіе въ храмъ дары. Вообще, сюжеты носятъ исключительно религіозный

характеръ и заимствованы изъ священныхъ книгъ. Въ этихъ большихъ композиціяхъ византійскіе мастера обнаружили большое стремленіе къ симметріи и сильно развитой декоративный вкусъ. То-же доказываютъ и миниатюры въ рукописяхъ; рукописи Генезія въ Вѣнѣ, Козьмы Индикоплевста въ Ватиканѣ могутъ служить прекрасными примѣрами. Въ сирійской рукописи 586 г., находящейся въ Лаврентіевой библіотекѣ во Флоренціи, имѣется древнѣйшее изъ извѣстныхъ намъ изображеній Распятія.

Въ періодъ, слѣдующій за иконоборствомъ, миниатюры приобретаютъ особенно большое значеніе потому, что часто они являются единственными дошедшими до насъ памятниками живописи. На нѣкоторыхъ изъ нихъ замѣтно очень сильное вліяніе античнаго искусства. Это и не удивительно, такъ какъ съ IV вѣка Константинополь наводнился похищенными изъ языческихъ храмовъ статуями, и античныя традиціи, хотя-бы въ измѣненномъ или искаженномъ видѣ, должны были удерживаться въ художественныхъ мастерскихъ. Конечно, при изученіи византійскаго орнамента въ V и VI вѣкахъ наблюдается много мотивовъ несомнѣнно восточнаго происхожденія, но византійскіе мастера, какъ и древніе греки, стремились къ величавому и гармоничному распредѣленію частей композиціи, благородству позъ, изяществу драпировокъ, хотя, надо сказать, они во всѣхъ отношеніяхъ были далеки отъ своихъ образцовъ. Во второй половинѣ IX и въ X вв., кажется, существовала школа, стремившаяся къ еще болѣе тѣсной связи съ античнымъ искусствомъ. Всего яснѣе видны эти стремленія въ сохраняющемся въ Національной библіотекѣ въ Парижѣ греческомъ псалтырѣ X в.: библейскій царь Давидъ и Исаія безпрерывно появляются здѣсь, окруженные аллегорическими фигурами, кажется, заимствованными съ эллинскаго Олимпа. Однако, это нашествіе мифологівъ въ христіанское искусство, если и не запрещалось совершенно, то сдерживалось: большинство рукописей носятъ совершенно религіозный характеръ и по нимъ

въ особенности можно изучать окончательныя формы византійской иконографіи. Таковъ, между прочимъ, великолѣпный менологій (четыри-миней) императора Василия II (976 — 1025), хранящійся въ Ватиканской библіотекѣ и содержащій четыреста миниатюръ, подписанныхъ восемью мастерами. Во многихъ рукописяхъ XI вѣка стиль уже не такъ свободенъ, рисунокъ не такъ точенъ — начинается упадокъ, все возрастающій въ послѣдствіи.

Аѳонскіе живописцы.

Въ XIII и XIV вѣкахъ, пытавшіеся укрѣпить свою имперію Палеологи поощряли и искусства. Живопись, ставшая почти исключительно монашескою, особенно процвѣтала въ глубинѣ аѳонскихъ монастырей; тамъ, въ неподдающееся опредѣленію время, работалъ Мануилъ Панселинъ, считавшійся въ послѣдствіи величайшимъ учителемъ. Одинъ изъ его почитателей, монахъ Денисъ составилъ «Руководство къ живописи», въ которомъ онъ описывалъ не только техническіе приемы, но и наиболѣе предпочтительныя композиціи для священныхъ сюжетовъ. Это удобное руководство, уничтожавшее необходимость поисковъ и изобрѣтенія, пользовалось большою извѣстностью въ монастырскихъ мастерскихъ и для большинства мастеровъ живопись являлась не болѣе, какъ механическимъ ремесломъ. Аѳонскіе монастыри были украшены фресками этого послѣдняго періода: нѣкоторые изъ нихъ восходятъ быть-можетъ до XIV в. другія, напротивъ, вовсе недавняго происхожденія, но всѣ они, однако, похожи другъ на друга. Въ этихъ произведеніяхъ эпохи упадка, при нерѣдкой посредственности исполненія, все-же есть еще большое умѣнье располагать украшенія. Именно, по этимъ произведеніямъ, а не по встрѣчающимся въ европейскихъ музеяхъ маленькимъ иконамъ чужезвѣстныхъ эпохъ, нерѣдко не имѣющимъ большой цѣнности, и можно судить о византійскомъ искусствѣ этой эпохи.

Скульптура, резьба по кости.

Скульптура никогда не занимала въ византийскомъ искусствѣ мѣста, равнаго съ живописью. Въ первыя времена монументальная скульптура находилась въ пренебреженіи; позднѣе, изваянные изъ мрамора или камня барельефы становятся такъ рѣдки, что можно подумать, хотя это было-бы ошибкою, что греческая церковь совершенно запрещала скульптуру. Она, во всякомъ случаѣ, не покровительствовала ваянію. Скульпторы являлись или орнаментистами, занятыми работою надъ капителями и фризами, или-же могли прилагать свои способности только къ небольшимъ предметамъ, какъ костяные диптихи (иконы, состоящія изъ двухъ створокъ) и ларчики. Замѣчательнѣйшими образцами этого рода являются, — относящіеся къ V и VI вв.: диптихъ Британскаго музея, изображающій ангела и костяныя дощечки, украшающіе престолъ епископа Максиміана въ Равеннѣ. Въ IX и X вв. прекрасныя работы по кости еще многочисленны, позднѣе, какъ и въ живописи, стиль ослабѣваетъ.

Художественная промышленность.

Страсть византийцевъ къ роскоши проявилась и въ развитіи художественной промышленности. Въ особенности процвѣтало ювелирное искусство; современные авторы описываютъ по временамъ великолѣпныя вещицы, исполнявшіяся и для церквей, и для императоровъ, и просто для богатыхъ людей. Возможно, что уже въ VI в. византийцамъ была извѣстна эмаль съ перегородками (cloisonné). Удѣляли нѣкоторые изъ произведеній этого рода: особенно замѣчательна хранящаяся въ венеціанскомъ соборѣ св. Марка престольная доска — «Pala d'Oro». Процвѣтало также искусство изготовленія шелковыхъ тканей, вышитыхъ и украшенныхъ фигурами: на сохраняющемся въ римскомъ соборѣ св. Петра императорскомъ далматикѣ, относящемся къ X или XI вв., развертываются сложныя композиціи.

Византійское вліяніе на Западѣ.

Византійское искусство повсюду оказывало могущественное вліяніе. Между Западомъ и греческою имперіей существовали частыя политическія и торговыя сношенія, а отъ нихъ произошли и художественныя. Въ Италіи, если даже оставить въ сторонѣ Равенну, о которой говорилось уже, на югѣ долго удерживалось господство византійскихъ императоровъ и византійская цивилизація достигла тамъ такого процвѣтанія, что завоевывавшіе эти страны въ XI в. норманскіе князья не рѣшались въ началѣ разрушать ее. Въ Сициліи византійцы украшаютъ мозаиками въ XII вѣкѣ Палатинскую часовню въ Палермо, соборъ въ Чефалю, церковь Санта-Марія дель-Амираде и др. и работающіе вмѣстѣ съ ними туземные мастера являются ихъ учениками и подражателями. Около Неаполи, въ Монте-Кассино, аббатъ Дидье, въ половинѣ XI вѣка, выписывалъ изъ Константинополя мозаичистовъ и скульпторовъ. Византійское вліяніе на Римъ было глубокимъ и притомъ въ различныя времена Среднихъ вѣковъ. Наконецъ, Венеція является истинновизантійскимъ городомъ; находясь въ непрерывныхъ сношеніяхъ съ Востокомъ и извлекая изъ него свое богатство и могущество, она заимствовала изъ Константинополя и искусства, и промышленность. Начатый въ X в. соборъ св. Марка по конструкціи и украшеніямъ является греческою церковью.

Византійское вліяніе во Франціи никогда не выражалось въ столь чувствительныхъ и крупныхъ формахъ, какъ въ нѣкоторыхъ итальянскихъ странахъ. Однако, и здѣсь было очень большое требованіе на константинопольскіе рѣзные работы по кости и ткани. Романская архитектура имѣетъ не случайное только сходство съ сирійскою и даже система византійскихъ куполовъ распространяется въ цѣлой области Франціи: церковь Сенъ-Фронъ въ Перигѣ является наиболѣе извѣстнымъ типомъ этого рода. Французскіе скульпторы XII в. часто стараются под-

ражать пришедшимъ съ Востока работамъ по кости и миниатюрамъ и переносятъ ихъ на камень. Но за то въ готическомъ искусствѣ совершенно исчезаетъ это вліяніе. Вышедшая замужъ въ 972 г. за сына Оттона I греческая царица Теодора привезла съ собою въ Германію, какъ говорятъ, византійскихъ художниковъ, и въ германскихъ произведеніяхъ, въ теченіе нѣкотораго времени, встрѣчались мѣстами признаки иноземнаго стиля, изгладившіеся лишь къ концу XIII вѣка.

Византійское вліяніе на Востокъ.

Воздѣйствіе византійскаго искусства на Востокъ проявлялось повсюду, куда проникало греческое христіанство. Такъ было и въ Россіи, начиная съ X вѣка: греки строятъ и украшаютъ мозаиками церкви въ Новгородѣ и особенно въ Кіевѣ, который Ярославъ (1016 — 1054) хотѣлъ сдѣлать соперникомъ Константинополя по великолѣпію его памятниковъ. Но русское искусство не ограничивается однимъ воспроизведеніемъ византійскихъ образцовъ: и архитектуру и орнаментъ русскіе мастера измѣняютъ при помощи заимствованій изъ Азіи и особенно изъ Персіи. Русское искусство обращается также и къ Западу: въ XII в. ломбардскіе мастера строятъ во Владимірѣ на Клязьмѣ Успенскій соборъ; въ XV и XVI вв. Иванъ III и его преемники привлекаютъ въ Москву иностранныхъ архитекторовъ, сочетающихъ западныя формы съ русскими. Въ живописи, скульптурѣ и орнаментѣ наблюдается то-же смѣшеніе стилей, несмотря на то, что иконографія остается въ общемъ вѣрною византійскимъ традиціямъ. Южнѣе, въ Грузіи и Арменіи, начиная съ VII в. и до нашествія турокъ-сельджуковъ въ концѣ XI в., также замѣчаются греческіе элементы, но въ достаточно свободной переработкѣ уже; въ особенности чувствуется эта сравнительная независимость отъ Византіи въ соборахъ въ Кутаисѣ и Ани (XI вѣкъ).

ГЛАВА III.

Искусство въ Аравіи и на Дальнемъ Востокѣ.

Начало арабскаго искусства. Византійское и персидское вліяніе.

Когда арабы, путемъ быстрыхъ завоеваній распространили свое господство отъ Испаніи до Индіи и развились, рядомъ съ христіанскимъ обществомъ, въ новое громадное общество, во всѣхъ большихъ городахъ ихъ царства — въ Кордовѣ, Каирванѣ, Палермо, Александріи, Багдадѣ, всюду процвѣтала блестящая цивилизація. Въ Средніе вѣка арабскій духъ былъ полонъ пылкости и блеска, жадно стремился къ знанію и открытіямъ. Онъ не только не сторонился чужой образованности, но хотѣлъ въ совершенствѣ знать ее и вдохновляться ею и даже собиралъ преданія философіи и знаній грековъ. Впрочемъ, и въ тотъ уже моментъ, когда Магометъ далъ судьбамъ арабскаго народа новое направленіе, его социальное состояніе не было столь первобытнымъ, какъ часто полагають. Въ Іеменѣ существовали уже богатые и цвѣтущіе города, арабы селились уже внѣ своего полуострова, беспокоили даже римскую имперію, основавъ на берегахъ Евфрата царство Гира, а въ Сиріи — царство Гассана. Тѣмъ не менѣе, у нихъ, кажется, вовсе не было еще самобытнаго искусства и они подчинялись вліяніямъ покоренныхъ ими народовъ.

Въ первое время, для постройки и украшенія своихъ зданій арабы приглашали мастеровъ изъ Византіи и Персіи. Калифъ Омаръ поручилъ архитектору изъ Эктабаны, Рузабаху, построить мечеть въ Куфѣ и когда при Моавійскомъ калифатѣ (661 — 680) Зиадъ хотѣлъ перестроить ее, то снова обратился къ

сассанидскимъ архитекторамъ. Многія мечети въ Си-
рии были устроены въ христіанскихъ церквахъ, а
когда воздвигались новыя зданія, мастеровъ и образцы
доставляла Византія. Въ началѣ VII в. калифъ Валидъ
для работъ при постройкѣ мечетей въ Мединѣ, Іеру-
салимѣ и Дамаскѣ призвалъ грековъ изъ Константи-
нополя. Такъ-же поступалъ и Абдуррахманъ въ Испа-
ніи: греческій императоръ посылалъ ему матеріалъ
для мечети въ Кордовѣ (VIII в.), а византійцы взя-
лись построить дворецъ въ Зарѣ (X в.) Въ Египтѣ
арабское искусство развилось изъ христіанскаго иску-
ства этой страны — коптскаго, происшедшаго въ свою
очередь изъ византійскаго искусства, но выработав-
шаго собственный оригинальный характеръ. Именно
копты и построили арабамъ первыя мечети и ввели
въ архитектурное искусство ломанную линію.

Характеръ арабской архитектуры.

Арабская архитектура, сложившаяся путемъ заим-
ствованій, но вводила существенныхъ измѣненій въ
принципы архитектуры и конструкцію зданій. Но по
канѣ заимствованныхъ основныхъ данныхъ арабское
воображеніе вышивало тысячи новыхъ узоровъ, со-
вершенно измѣнявшихъ общее впечатлѣніе. Ни одинъ
народъ не обладалъ столь сильно развитымъ стрем-
леніемъ къ богатой и капризной орнаментикѣ и не
распространялъ ее на всѣ части зданія, какъ рос-
кошную растительность. Ни одинъ народъ не испы-
тывалъ такого ужаса предъ правильностью длинныхъ
линій, однообразіемъ гладкихъ поверхностей: мастеръ
ломалъ, сръзалъ, разрывалъ и соединялъ линіи, но
очень тонкій вкусъ управлялъ этою игрой фантазій,
которая представляется на первый взглядъ свободною
отъ всякихъ правилъ и заключающеюся только въ
безпорядкѣ деталей и постоянномъ пересѣченіи линій.

Арабскій архитекторъ не довольствуется правиль-
нымъ изгибомъ полукруглой арки; онъ то удлиняетъ
ее и придаетъ ей подковообразную форму, то ломаетъ

и дѣлаетъ острою вверху. Но эта остроконечная арка не вызываетъ здѣсь, какъ въ западномъ искусствѣ, цѣлаго переворота въ самой конструкціи построекъ—она не болѣе, какъ декоративная форма. Равнымъ образомъ и навѣсы купола кажутся арабскому архитектору черезчуръ простыми и холодными; онъ прорѣзаетъ ихъ и придаетъ имъ видъ сталактитовъ, которые иногда заполняютъ даже весь сводъ. Снаружи куполь становится болѣе узкимъ и часто заканчивается остриемъ или вытягивается въ видѣ луковины. На стѣнахъ и потолкахъ зданія извилистые орнаменты развертываются съ такою расточительностью, что отсюда и происходитъ слово арабески; даже въ буквахъ надписей на памятникахъ больше декоративныхъ мотивовъ, чѣмъ элементовъ письма.

Арабская архитектура извѣстна, главнымъ образомъ, по мечетямъ. Мечеть состоитъ, обыкновенно, изъ обширнаго двора съ большими портиками, часто обсаженнаго деревьями и съ фонтаномъ для омовеній посерединѣ. По бокамъ зданія возвышаются стройные минареты съ корзинообразными галлереями, откуда муэдзинъ возвѣщаетъ о времени молитвы. Внутри, вмѣсто алтаря, михрабъ, — обращенная къ Меккѣ ниша подъ сводомъ, предъ которою молятся мусульмане, и мимберъ — кафедра для проповѣдей. Таковъ общій планъ мечети, мѣстами измѣнявшійся.

Главнѣйшіе памятники.

Если въ общемъ арабская архитектура и отличается повсюду нѣкоторыми легко узнаваемыми чертами, то все-же она мѣняетъ свои формы въ зависимости отъ страны и времени. Въ Египтѣ, въ Каирѣ, ея развитіе выразилось въ цѣломъ рядѣ мечетей, которыя, по счастливой случайности, принадлежатъ къ разнымъ эпохамъ: мечети Амру (VII в.), Тулунъ (IX в.), Эль-Агзаръ (X в.), Баркукъ (XI в.), Гассанъ (XIV в.), Муайядъ и Каитбей (XV в.). Въ Испаніи арабская архитектура развертывается во всю

ширь своей фантазии. Фантастичность замѣтна уже въ мечети въ Кордовѣ (VIII в.), къ несчастью, сильно пострадавшей, въ башнѣ Хиральда въ Севильѣ (XII в.), но особенно въ Альгамбрѣ въ Гренадѣ (XIII—XIV вѣка), кажущейся созданиємъ какого-нибудь зодчаго сказочной страны. Въ Сициліи памятники временъ арабскаго господства рѣдки, но и они свидѣтельствуютъ, что послѣ норманскаго завоеванія (XI в.) арабское искусство еще существовало и пользовалось даже уваженіемъ при христіанскихъ правителяхъ: оно называется въ дворцахъ Циза и Куба, которые, какъ теперь достоверно извѣстно, относятся къ XII в., и даже въ нѣкоторыхъ церквахъ замѣтно смѣшеніе арабскихъ мотивовъ съ христіанскими. Мечеть Омара въ Сиріи на мѣстѣ Соломонова храма была передѣлана. На берегахъ Тигра въ Багдадѣ, множество прекрасныхъ памятниковъ VIII—XIII вв. — исчезли. Уцѣлѣвшіе въ Персіи памятники не восходятъ далѣе XV вѣка и имѣютъ нѣкоторыя особенности: узкіе минареты походятъ на фабричныя трубы, колоссальный порталъ образуетъ входъ въ зданіе, куполь чаще имѣетъ форму луковицы. Въ Индіи, гдѣ Дели сталъ центромъ мусульманской цивилизаціи этой страны, особенно къ концу XII в., преобладаетъ персидскій стиль. Красивѣйшіе памятники, воздвигнутые при господствѣ Великихъ Моголовъ, относятся къ XVI и XVII вв. — это мавзолей Акбара, Таджъ Магалъ, дворецъ Шахъ-Жеганъ.

На сѣверо-западѣ Азіи, турки-сельджуки, а послѣ нихъ турки-османлы въ XI—XIV вв. построили Иконіумъ, Цезареъ, Эрзерумъ, Никею и Бруссу красивые здалія, въ которыхъ смѣшивались всѣ сосѣдніе стили: византійскій, армянскій и персидскій. Позднѣе, по водвореніи въ Константинополь, ихъ безконечно повторявшимся образцомъ стала Святая Софія. Архитекторъ Магомета II Христодулосъ былъ, между прочимъ, византіецъ.

Изобразительныя искусства.

Живописи и скульптурѣ въ арабскомъ искусствѣ было отведено ограниченное мѣсто. По мнѣнію толкователей, Коранъ воспрещалъ изображенія живыхъ существъ, хотя это воспрещеніе и не всегда соблюдалось. Писатели упоминаютъ о живописцахъ и скульпторахъ, о фрескахъ и статуяхъ. На потолкѣ одной изъ залъ Альгамбры изображено нѣсколько сценъ; нарисованныя фигуры встрѣчаются въ арабскихъ рукописяхъ и на стѣнкахъ вазъ и ларчиковъ. Но это не болѣе, какъ исключенія. Одни только персы и монголы, да и то въ болѣе позднія времена, употребляютъ въ изображеніи фигуръ, а у другихъ мусульманскихъ народовъ преобладаетъ строгое повиновеніе религіознымъ правиламъ. Художники и скульпторы чаще всего ограничиваются узорами изъ цвѣтовъ и геометрическихъ линий, создавая въ этой области мотивы очень тонкаго и очаровательнаго стиля. Художественная промышленность блестяще развивается: во всемъ, что касается ювелирнаго дѣла, насѣчки по стали золотомъ и серебромъ, отливанія стекла, гончарнаго дѣла, украшенія тканей или изготовленія ковровъ, дшшедшія до насъ произведенія свидѣлствуютъ о несбыкновенной искусности и плѣняютъ взглядъ капризностью линий, живостью и гармоніей тоновъ. Для примѣра достаточно указать эмалированныя плитки, которыми украшались зданія, особенно въ Азіи, испано-мавританскіе фаянсы съ металлическими отѣнками или ковры, большинство которыхъ, правда, не особенно давняго происхожденія.

Характеръ и значеніе персидскаго искусства.

Какъ мы уже видѣли, въ началѣ Среднихъ вѣковъ Персія занимала въ восточномъ искусствѣ особое мѣсто. Сассанидское искусство удерживалось до VII в., т. е. до эпохи, когда арабы овладѣли страной. Расположенная между Западною Азіей и Дальнимъ

Востскомъ Персія была однимъ изъ тѣхъ посредствующихъ пунктовъ, въ которыхъ скрещиваются и неизбежно смѣшиваются различнѣйшіе элементы. Персія постоянно находилась въ сношеніяхъ съ народами Запада: въ началѣ Среднихъ вѣковъ съ Византійскою имперіей, позже — съ Венеціей и крестоносцами. Къ концу XVI в. въ персидскихъ произведеніяхъ появились итальянскіе мотивы и такъ далѣе — до стиля Помпадуръ, черты котораго тоже встрѣчаются въ персидскомъ искусствѣ. Съ другой стороны, Персія сіяла надъ всѣмъ Дальнимъ Востокомъ, Индіей, Китаемъ и Японіей, гдѣ встрѣчаются ея стиль, ея орнаменты, ея позы и фигуры. Происшедшее въ XIII и XIV вв. соединеніе Персіи съ частью Индіи и Китая подъ монгольскимъ владычествомъ способствовало развитію этихъ взаимныхъ отношеній въ области искусствъ: съ одной стороны, ханъ Хулагу водворилъ въ XIII вѣкѣ въ Персію китайскихъ рабочихъ, а съ другой — Чингисханъ ввелъ персовъ въ Китай. Къ сожалѣнію, средневѣковая исторія персидскаго искусства, отъ паденія Сассанидовъ въ VII в. и до болѣе близкой эпохи, мало извѣстна и большинство извѣстныхъ намъ памятниковъ почти не восходитъ далѣе XV вѣка. Кромѣ арабско-персидской архитектуры, о которой шла рѣчь до сихъ поръ, есть еще болѣе интересныя чеканныя работы изъ мѣди, фаянса, рукописи съ миниатюрами. Несмотря на нѣкоторую неуклюжесть и часто невѣрный рисунокъ, персидскія миниатюры очаровательны по тонкости и наивности стиля, свѣжести и блеску ихъ колорита.

Индійская архитектура: ея религіозное происхожденіе и памятники.

Мѣстныя искусства давно уже существовали въ Индіи, когда туда проникло арабско-персидское искусство. Поселившееся здѣсь въ невѣдомыя времена арійское населеніе съ давняго времени достигло высокой степени культурности. Умъ индусовъ находился подъ

мощнымъ вліяніемъ религіи. Изъ древняго ведическаго культа они перешли къ вытекшему изъ него браманизму, болѣе строгому и узкому, способствующему господству жрецовъ и суровому дѣленію на касты. Въ болѣе позднее время, легендарный Сакья-Муни или Будда, по послѣднимъ исчисленіямъ умершій около 478 г. до Р. Х., возсталъ противъ браманическаго духа и буддизмъ, благодаря ширинѣ своего ученія и возвышенности морали, распространился въ Индіи и сосѣднихъ странахъ. Однако, въ V в. по Р. Х. буддизмъ находился въ Индіи въ упадкѣ, такъ какъ происходило смѣшеніе обоихъ культовъ.

Памятники древнѣйшаго индійскаго искусства намъ почти неизвѣстны, а сохранившіеся часто не восходятъ далѣе христіанской эры. Въ древнѣйшихъ каменныхъ сооруженіяхъ встрѣчаются признаки деревянной архитектуры предшествовавшихъ временъ. Буддисты строили ступы и топы, посвященные останкамъ Будды и буддійскихъ святыхъ; красивѣйшія изъ нихъ являются пирамидами съ многими этажами, увѣнчанными террасами, окруженными отдѣльными колоннами и оградой съ большими порталами. Вихары (монастыри) и шайтѣи (часовни), расположенные по сосѣдству, часто представляются просторными залами, высѣченными въ скалахъ и поддерживаемыми колоннами. Украшенія ихъ очень богаты, какъ, напримѣръ, въ Карли (IV или V в. по Р. Х.), и на островѣ Сальсеттѣ (древнѣйшія части принадлежатъ V в.). Въ свою очередь обратился къ горамъ и браманизмъ. Святилища Эллора и Элефанта (предположительно XI—XII в.) служатъ любопытными образцами этой странной архитектуры. Индійцы сооружали также пагоды и храмы съ просторными оградами, дворами, аллеями, залами, множествомъ святилищъ, какъ, напримѣръ, въ Чилламбрунѣ, Джаггернаутѣ (XII в.), Магмалайнурѣ (XVI в.) и Тилувалурѣ. Для большей части индійскихъ памятниковъ трудно достоверно установить время: надъ ними должны были работать въ разныя эпохи и въ теченіи многихъ вѣковъ. Въ

этихъ памятникахъ господствуетъ одинъ и тотъ-же характеръ: линіи смѣшиваются и запутываются, всюду распространяется орнаментика, отсутствуетъ чувство простоты и логически-яснаго распредѣленія частей зданія, хотя архитектура и имѣетъ свои прайла, освещенныя долгимъ употребленіемъ.

Индійская скульптура.

Памятники индійской архитектуры богаты и скульптурой въ видѣ статуй и барельефовъ. Здѣсь — величественный и спокойный Будда, поглощенный своею безконечною мечтой и покоемъ Нирваны; тамъ — развертываются сцены запутанной мифологіи браманизма, приключенія Браммы, Вишны и Сивы съ ихъ спутниками — богами страннаго вида со множествомъ рукъ и ногъ, иногда являющимися причудливымъ сочетаніемъ человѣческихъ формъ со звѣриными. Композиція удѣляется мало вниманія и чѣмъ драматичнѣе сюжетъ, тѣмъ больше онъ запутанъ. Многія фигуры носятъ характеръ какой-то сладострастной граціи, очень жеманной и натянутой въ то-же время, но стиль и моделировка почти всегда мягки, безъ выработки, всѣ лица имѣютъ почти одинаковое выраженіе. Стѣнная живопись встрѣчается очень рѣдко. Миниатюра, напротивъ, сильно развивалась въ Индіи за послѣдніе вѣка, но въ этой области индійскіе мастера лишь подражаютъ произведеніямъ персидскихъ.

Общій характеръ индійскаго искусства.

Богатое, блестящее и капризное индійское искусство совершенно лишено тѣхъ достоинствъ, которыя дѣлаютъ произведенія сильными и дѣйствительно прекрасными. Всюду въ немъ проявляется та-же невоздержность, что и въ литературѣ: индусское воображеніе не знаетъ чувства мѣры, оно создаетъ образы, нерѣдко полные страннаго очарованія, но столь-же

часто необузданные и чудовищные. Фигуры и орнаменты на ихъ зданіяхъ размножаются съ тою-же однообразною расточительностью, какъ сравненія и метафоры въ ихъ поэмахъ. Но и при столь исключительной оригинальности, въ индійскомъ искусствѣ мѣстами проглядываютъ западныя вліянія. Нѣкоторыя черты напоминаютъ въ немъ Персію, Ассирію, даже Египетъ и Грецію. Это, въ сущности, было слѣдствіемъ завоеваній Александра Великаго и утвержденія греческихъ династій въ Бактріанѣ. На сѣверо-западѣ Индіи, главнымъ образомъ, въ Пешаверѣ и Амраватѣ, это иноземное вліяніе, начинающееся съ эпохи Рима и Византіи и длящееся до VII в. по Р. Х., особенно замѣтно въ скульптурѣ.

Распространеніе индійскаго искусства.

Браманская религія распространилась въ сосѣднихъ съ Индіей странахъ; въ свою очередь и буддизмъ завоевалъ большую часть Дальняго Востока. Индійское искусство раздѣлило судьбы своихъ боговъ и разсѣяло свои произведенія во всѣхъ окрестныхъ странахъ. Въ Индо-Китаѣ, въ Камбоджѣ, оно создало особое недавно открытое искусство—хмеръ (khmer). Храмы и постройки Ангкора и Камбоджи, гдѣ это искусство развернулось во всей своей роскоши, воздвигнуты, вѣроятно, въ IX—XII вѣкахъ нашей эры. Въ этихъ гигантскихъ сооруженіяхъ, гдѣ особенно много было пирамидъ съ этажами, стѣны постройки мѣстами совершенно исчезаютъ за изобиліемъ скульптуры и орнаментовъ. И какъ ни странны кажутся намъ эти памятники, какъ ни противорѣчатъ они нашимъ понятіямъ и вкусамъ—они все-же производятъ величественное впечатлѣніе.

Китай.

Китай и Японія являются странами преимущественнаго распространенія буддизма. Кромѣ бронзо-

выхъ вазъ, изъ которыхъ нѣкоторыя созданы еще до нашей эры, и нѣкоторыхъ фарфоровыхъ вещей съ украшеніями (конца XIV в.) — намъ извѣстны лишь очень недавнія произведенія (три или четыре вѣка назадъ). Изъ этого, однако, не слѣдуетъ, что китайскаго искусства не существовало раньше и его памятники не будутъ въ послѣдствіи открыты.

Извѣстные намъ памятники китайской архитектуры — не древнѣе XII в. и въ общемъ являются такими сооруженіями изъ кирпича и дерева, которыя легко разрушаются, не оставляя никакихъ слѣдовъ. Въ сохранившихся еще постройкахъ и даже въ зданіяхъ нашего времени загигающіяся на концахъ крыши служатъ отдаленнымъ воспоминаніемъ о палаткахъ номадовъ. Китайское сооруженіе, какъ бы высоко оно не было, не мѣняетъ, въ сущности, своего вида. Его формы разнообразны и бѣдны, хотя архитектора, повидимому, старались скрыть эту бѣдность за обиліемъ скульптурныхъ или живописныхъ украшеній.

Живопись развивалась въ Китаѣ со временъ глубокой древности и въ средніе вѣка китайскіе живописцы были въ славѣ. Персъ Макуди въ X в. слагалъ имъ гимны. Въ XIV в. путешественникъ Ибнъ-Батутагъ писалъ: «что касается живописи, то никакая нація, христіанская или языческая, не можетъ соперничать съ китайцами».

Извѣстны имена мастеровъ древнихъ эпохъ, найдены описанія ихъ произведеній, но самыя произведенія, почти неизвѣстны. Любимѣйшими сюжетами въ эти времена были пейзажи, цвѣты, животныя, птицы и въ позднѣйшихъ произведеніяхъ, насколько мы можемъ судить о нихъ, китайская живопись достигаетъ въ изображеніяхъ этого рода большой тонкости и правдивости. Напротивъ, при воспроизведеніи человѣческой фигуры живопись сразу становится условною, не обращаетъ вниманія на человѣческую анатомію, не можетъ правильно воспроизвести ни очертаній, ни моделировки человѣческаго тѣла.

Китайцы достигли большого искусства въ произведеніяхъ художественной промышленности: въ работахъ по кости, бронзахъ, эмаляхъ, лакированныхъ издѣліяхъ, керамикѣ, даже въ работахъ изъ твердыхъ камней какъ нефритъ. Здѣсь они выказали большое искусство и тонкое пониманіе формъ и красокъ. Они, въ началѣ христіанской эры, изобрѣли фарфоръ и создали изъ него удивительнѣйшія произведенія, до сихъ поръ не превзойденныя по технике, разнообразію и богатству украшеній и красокъ. Китайскіе керамисты съ большимъ искусствомъ добывались нѣжнѣйшихъ оттѣнковъ, какъ, напримѣръ, «лазурнаго цвѣта неба, послѣ дождя, такого, какимъ оно проглядываетъ сквозь облака». Въ этой области, по крайней мѣрѣ, все ясно, извѣстны періоды въ исторіи китайскаго фарфора и по нимъ распределены всѣ произведенія живописи по фарфору.

Японія.

За послѣдніе годы исторія японскаго искусства предстала въ совершенно новомъ свѣтѣ. Хотя происхожденіе самой японской расы и ея цивилизаціи остается еще темнымъ, но все-же намъ достоверно извѣстно, что происходило съ нею, начиная съ VI в. по Р. Х., какъ японцы приняли изъ Кореи буддизмъ и, вмѣстѣ съ нимъ, индійское искусство, смѣшавшееся впоследствии съ китайскими и персидскими элементами. Этотъ умный и живой народъ, обитающій въ живописной и плодородной странѣ, быстро преобразовываетъ все, приходящее къ нему извнѣ, и хотя японское искусство произошло отъ другихъ искусствъ Востока, но оно рано приобрѣло вполне самобытный характеръ.

Въ VIII в. японская цивилизація была въ полномъ расцвѣтѣ и столица тѣхъ временъ — Нара въ провинціи Ямато — являлась художественнымъ и литературнымъ центромъ. Древнѣйшая изъ священныхъ построекъ Нары, монастырь Хоріуджи, предшествующій даже VIII вѣку, сохранился еще со всѣми его многочисленными постройками изъ дерева, по нѣко-

торымъ деталямъ напоминающимъ индійскія статуи съ ихъ скульптурою и живописью. Главный храмъ былъ украшенъ фресками, употребленіе которыхъ въ Японіи прекратилось впоследствии. Стиль, типы человеческихъ лицъ и позы здѣсь больше напоминаютъ индійское искусство, чѣмъ въ произведеніяхъ позднѣйшихъ временъ.

Съ конца IX и до конца XII вѣковъ, при династіи Фудживара, японское искусство окончательно освободилось отъ иностранныхъ вліяній; скульптура и живопись приняли крайне оригинальный характеръ. Этотъ періодъ процвѣтанія искусства продолжался до середины XV в., въ теченіи всего феодальнаго періода, и художественными центрами въ это время были Камакура и Кіото. Затѣмъ, послѣ эпохи нѣкотораго упадка, искусство вновь возродилось при великомъ завоевателѣ Хидейоши, завоевавшемъ Корею (конецъ XVI в.), и развивалось въ XVII, XVIII и XIX вв. при династіи Токугава.

Таковы, въ краткихъ словахъ, главныя эпохи японскаго искусства. Обращаясь къ опредѣленію и характеристикѣ главнѣйшихъ его проявленій, надо замѣтить, что по путаницѣ линий и обилію орнаментовъ японская архитектура напоминаетъ индійскую, но отличается отъ нея разнообразіемъ строительныхъ матеріаловъ, которое приводитъ въ концѣ-концовъ и къ разнообразію формъ: японскіе архитекторы преимущественно употребляютъ дерево, это изобрѣтательные и искусные плотники. Храмъ Іеяса въ Никко является однимъ изъ лучшихъ произведеній японской архитектуры.

Скульптура VIII в. отличается знаніемъ моделировки и замѣательною энергичностью выраженія. Въ этихъ древнихъ произведеніяхъ часто замѣчается болѣе свободный стиль и болѣе искренній реализмъ, чѣмъ даже въ современныхъ произведеніяхъ японской скульптуры.

Въ XI вѣкѣ Дзюко или Джайчо, основатель

скульптурной школы въ Нарѣ, былъ очень талантливый мастеромъ. Ункей и Квайкей являются великими мастерами XII вѣка. Въ послѣдствіи монументальная скульптура ослабѣваетъ, какъ-бы уступая мѣсто фигуркамъ, скульптурѣ промышленной. Бронза является преимущественнымъ матеріаломъ японскихъ скульпторовъ, они мѣняютъ ея окраску и отливаютъ изъ нея самыя разнообразныя произведенія: то безстрастнаго Будду, то, напротивъ, кипѣніе самой жизни — воиновъ, со свирѣпыми жемами потрясающихъ оружіемъ, цѣпляющихся по стѣнкамъ вазъ драконовъ, захваченныхъ въ разгаръ игры животныхъ, распускающіяся и переплетающіяся листья и цвѣты, ломающіяся линіи, извивающіяся съ чарующимъ взглядъ разнообразіемъ и гибкостью.

Развитіе японской живописи можно прослѣдить на основаніи подлинныхъ произведеній, уже съ отдаленной эпохи. Наибольше многочисленными произведеніями являются какемоны или макимеи — разрисованные свитки, служившіе подвижными украшеніями для стѣнъ храмовъ и домовъ. Во времена Фудживары большая школа живописи Тозы, вдохновленная японскою природою, воспроизводила мѣстные пейзажи и типы. Художники школы Тозы занимались и монументальнымъ искусствомъ — изображали историческіе и религіозныя сюжеты, работали для аристократіи. У нихъ былъ тонкій, но иногда условный стиль, слишкомъ привязанный къ мелочамъ. Съ конца XVI в. первое мѣсто занимаетъ школа Кано. Живописцы школы Кано не отличаются возвышенностью стремленій и благородствомъ стиля; они стараются прежде всего воспроизвести жизнь, упрощая формы дѣйствительности и передавая ихъ немногими, но ясными и ловко схваченными чертами.

Среди множества живописцевъ, имена и произведенія которыхъ извѣстны, можно упомянуть: Канайоку (IX в.), Тобо-Соджу (XII в.), рисовавшего сцены изъ міра животныхъ съ большою наблюдательностью и въ то-же время удивительною фан-

тазией, Нобузане, Такакане (XIV в.). Живописцы XV в. Субукъ и Матанобу оставили законченные пейзажи и поэтические изобретения. Въ XVI и XVII вв. младшій сынъ Матанобу, Кано-Литоку, какъ гениальный художникъ, явился основателемъ школы, носящей его имя. Въ нынѣшнее время японскіе живописцы составляютъ неисчислимую плеяду. Освободившись отъ школьных пріемовъ, они слѣдуютъ теперь личнымъ своимъ стремленіямъ. Однимъ изъ знаменитѣйшихъ былъ Маруяма, (умеръ въ 1795 г.), котораго японцы считаютъ «великимъ художникомъ современной эпохи», но въ Европѣ болѣе извѣстенъ Хокусай (1760—1849). Онъ работалъ для народа и сюжеты часто заимствовалъ изъ народнаго же быта. «Искусству нельзя выучить, говорилъ онъ ученикамъ, и вы можете стать художниками только копируя природу». Никто не былъ такъ влюбленъ въ чистоту и жизненность рисунка, какъ онъ. Онъ называлъ себя «старымъ безумцемъ въ рисункѣ» и семидесяти четырехъ лѣтъ отъ роду писалъ: «уже съ десятилѣтняго возраста мною овладѣвала страсть къ рисованію формъ различныхъ предметовъ. Но я недоволенъ всѣмъ, что произвелъ до семидесятилѣтняго возраста. На семьдесятъ третьемъ году я немного понялъ формы и истинную природу птицъ, рыбъ, растений и т. д. Къ столѣтію я уже рѣшительно достигну еще большаго совершенства, а къ ста десяти годамъ моей жизни — каждая точка, каждая линія моего рисунка, все будетъ живое». Онъ оставилъ много альбомовъ, иллюстрированныхъ книгъ, гравюръ. Граверы, чеканщики, живописцы по лаку, тысячами извлекаютъ у него образцы для своихъ работъ и всюду видна въ нихъ неистощимая фантазія, богатство тонкихъ наблюдений и непредвидѣнныхъ эффектовъ.

Во всѣхъ своихъ произведеніяхъ японское искусство расходится съ нашими понятіями. Даже школа Тозы не можетъ задѣвать честолюбія нашихъ западныхъ школъ. Кромѣ какемоно, большинство про-

изведеній японской живописи — это ширмы и альбомы и художники скорѣе стараются доставить пріятное зрѣлище, чѣмъ поразить умъ. Ихъ композиція далеки отъ симметріи, она представляется имъ какъ-бы препятствіемъ для свободнаго изображенія природы. Чаще всего — это легкіе наброски, но съ яснымъ и оживленнымъ рисункомъ и красками свѣжими и нѣжными. Тотъ-же самый характеръ наблюдается и въ продуктахъ художественной промышленности: въ тканяхъ, керамикѣ, оружіи и пр., капризность воображенія соединяется въ нихъ съ проникновеннымъ наблюденіемъ природы и самые простые мотивы — цвѣтокъ или птица — становятся шедеврами исполненія.

ГЛАВА IV.

Романское искусство.

Вліяніе германскихъ учреждений на искусство.

Въ теченіи многихъ вѣковъ общественное состояніе на Западѣ не благоприятствовало развитію искусствъ: римское правленіе смѣнилось государствами варваровъ и эти великія политическія преобразованія совершались не безъ волненій. Германцы не старались грубо разрушать античную цивилизацію, часто они уважали даже то прошлое, насѣдниками котораго являлись, и испытывали его вліяніе, но ихъ первобытныя учрежденія и грубыя страсти плохе соотвѣтствовали обычаямъ римской культуры.

Германцы не имѣли никакого представленія о развивавшихся въ имперіи искусствахъ. Они обитали по ту сторону Рейна, обыкновенно въ хижинахъ, построенныхъ изъ дѣрева, вѣтвей и земли, не воздвигали общественныхъ зданій и вся ихъ роскошь заключалась въ оружій и первобытныхъ драгоценностяхъ. Во время своего нашествія на имперію они разграбили нѣкоторые города, но многіе изъ ихъ вождей, пораженные повсюду окружавшею ихъ художественною роскошью, старались подражать римской цивилизаціи. Ихъ короли иногда одѣвались какъ императоры или консулы; иные, какъ Хильперикъ въ Галліи, дѣлали попытки писать латинскіе стихи или строить цирки; въ Италіи Теодорихъ принялъ подъ свое покровительство памятники римскаго искусства и приказалъ реставрировать ихъ.

Сверхъ того, обратившись въ христіанство, германцы, естественно подверглись его вліянію. Ихъ вѣра не была достаточно просвѣщенною и, проникая въ Церковь, они вносили съ собою элементы варварства, волновавшіе и искажавшіе церковный стиль, но за то они построили и украсили много базиликъ,

изъ которыхъ въ Меровингской Галліи особенно славилась базилика св. Мартина въ Турѣ. Планы этихъ святилищъ являлись повтореніемъ плановъ римскихъ базиликъ, но архитектора становились все болѣе невѣжественными и неискусными. Рядомъ съ прочными памятниками древности возвышались зданія, плохо построенныя и обреченныя на быстрое разрушеніе, являвшіяся не болѣе, какъ хилыми отростками когда-то столь могучаго римскаго искусства. Изъ сохранившихся еще во Франціи памятниковъ къ меровингской эпохѣ относятся часовня Сентъ-Лоранъ въ Греноблѣ, крипта въ Жуаррѣ, баптистерій св. Іоанна въ Пуатье. Впрочемъ, большинство меровингскихъ церквей были деревянными и пожары быстро уничтожали ихъ. Въ живописи и особенно въ скульптурѣ наблюдался еще болѣе упадокъ. Ювелирное искусство, благодаря цѣнности самыхъ матеріаловъ имъ употребляемыхъ, было въ особомъ почетѣ среди франковъ. Въ XVII в. въ могилѣ короля Хильдерика (ум. въ 481 г.) въ Турнѣ были найдены драгоценности и богато украшенное оружіе, но большинство этихъ предметовъ, кажется, византийскаго происхожденія. Король Хильдерикъ, показывая епископу Григорию Турскому большія ювелирныя издѣлія, говорилъ, что велѣлъ сдѣлать ихъ для того, «чтобы прославить и облагородить франкскій народъ». Въ VII в. св. Элуа былъ извѣстнымъ ювелиромъ, благодаря своему таланту, завоевалъ любовь короля и сталъ большимъ чело-вѣкомъ. Въ Солиньякѣ, около Лиможа, онъ основалъ монастырь, монахи котораго посвятили себя занятіямъ искусствами.

Значеніе для искусства Карла Великаго.

Въ концѣ VIII и началѣ IX вѣка, когда Карлъ Великій пытался преобразовать всю свою громадную имперію, онъ хотѣлъ также вывести и искусства изъ того состоянія упадка, въ которомъ они находились. Онъ искалъ мастеровъ въ чужихъ земляхъ, выписы-

валъ ихъ, по словамъ одного изъ біографовъ, даже изъ заморскихъ странъ. Иногда, однако, преувеличиваютъ заимствования, сдѣланныя имъ изъ Византіи. Большія сооруженія были предприняты въ Ахенѣ, обычномъ мѣстопробываніи императора, которое современники называли «новымъ Римомъ». Часовня построеннаго тамъ дворца еще существуетъ, хотя въ измѣненномъ и реставрированномъ видѣ: это уже не римская базилика, а круглое зданіе, напоминающее итальянскія и восточныя базилики. Въ то-же время воздвигались и дворцы; въ Ингельгеймскомъ дворцѣ украшенія свидѣтельствуютъ еще о могуществѣ античныхъ воспоминаній: они воспроизводятъ ассирійскаго царя Нина, великіе подвиги Кира, жестокости Фалариса, завоеванія Александра, Аннибала, сцены изъ жизни Константина, Θεодосія. О каролингской живописи VIII и IX вв. мы можемъ судить теперь только по миниатюрамъ рукописей и, действительно, нѣкоторыя изъ нихъ имѣютъ очень важное значеніе, какъ евангеліарій (служебникъ) Карла Великаго, исполненный живописцемъ Гондескалькомъ, библия, подаренная Карлу Лысому монахами изъ Сентъ-Мартенъ-де-Туръ, молитвенникъ Дрогона, библия церкви Сентъ-Поль-горъ-де-Мюръ въ Римѣ, украшенная во Франціи монахомъ Ингобертомъ и др. Въ провинціяхъ, епископы понуждались подражать императору, возстановлять древнія церкви и строить новыя. Изъ церквей этого рода можно упомянуть Жерминъ-ле-Пре, построенную орлеанскимъ епископомъ Теодульфомъ.

Искусство и монастыри.

Усилія Карла Великаго, направленные къ возрожденію искусствъ, остались почти безплодными. Едва онъ умеръ, какъ разрушилось и его государственное твореніе: борьба его преемниковъ, установленіе феодальнаго режима и нашествія норманновъ всюду сѣяли печаль и разрушеніе. Для искусствъ настали трудныя времена, несмотря на то, что нѣкоторые на-

слѣдники Карла Великаго пытались покровительствовать искусствамъ. Имъ открыла свои убѣжища религія. Уже въ теченія нѣсколькихъ вѣковъ въ Галліи размножались монастыри и въ нихъ-то, подъ покровомъ Церкви, могли существовать и совершенствоваться художественныя школы. Если въ началѣ они не создавали особенно достопримѣчательныхъ по самобытности произведеній, тѣмъ не менѣе, они отчасти хранили унаслѣдованное ими отъ прошлаго и такимъ путемъ подготавливали будущее. Самъ Карлъ Великій сильно способствовалъ увеличенію могущества и вліянія болшихъ монастырей, какъ Сентъ-Рикье въ Пикардіи, Фонтенелль въ Нормандіи, Фульда и Сентъ-Галленъ въ Германіи и др. Чтобы получить понятіе объ ихъ величинѣ, надо видѣть составленный въ IX в. и еще сохранившійся планъ Сентъ-Галленскаго монастыря. Монастырскія постройки образуютъ цѣлый городокъ со всевозможными мастерскими, удовлетворявшими его потребности; службы расположены въ немъ съ замѣчательнымъ удобствомъ. Онѣ группируются обыкновенно вокругъ открытаго и съ четырехъ сторонъ обрамленнаго крытыми галлереями монастырскаго двора, являющагося какъ-бы воспоминаніемъ о древнихъ римскихъ домахъ и первыхъ христіанскихъ базиликахъ. Монастырскія хроники перечисляютъ архитекторовъ, живописцевъ, ювелировъ, жившихъ въ монастыряхъ и принадлежавшихъ къ монашескимъ орденамъ. Нѣкоторые изъ нихъ обладали разнообразными способностями: такъ, сентъ-галленскій монахъ IX в. Тутило, по словамъ хроникъ, былъ краснорѣчивъ, имѣлъ хорошій голосъ, изящно чеканелъ и рисовалъ, былъ музыкантомъ, занимался ювелирнымъ дѣломъ и строительствомъ, писалъ стихи.

Вліяніе норманскихъ нашествій.

Вполнѣ возможно, что нашествія сарацинъ, венгровъ и въ особенности нормановъ уничтожали произведенія искусства даже и въ этихъ убѣжищахъ. Эти

вновь явившіеся варвары, еще язычники, не смѣли никакихъ основаній уважать религіозныя сооруженія. Напротивъ, церкви и монастыри возбуждали ихъ корыстолюбіе: тамъ хранились прекрасныя ювелирныя издѣлія и богатыя сокровища, которыхъ монахи почти не могли защитить. Когда норманы расхищали церкви, они наваливали на землѣ кучи соломы и поджигали ее, взвивалось достигавшее деревянныхъ потолковъ пламя и скоро не оставалось ничего, кромѣ почернѣвшихъ стѣнъ. «Въ эту эпоху, говоритъ одинъ современный авторъ, были осквернены и сожжены всѣ церкви Галліи, за исключеніемъ немногихъ, уцѣлѣвшихъ въ городахъ и укрѣпленныхъ мѣстностяхъ». Но случилось такъ, что даже изъ страшнаго зла произошло благо и при возобновленіи церквей стали понемногу исправлять всѣ недостатки древнихъ зданій.

Начало возрожденія въ XI вѣкѣ.

Въ X вѣкѣ замѣчалось уже въ различныхъ мѣстностяхъ стремленіе искусства къ развитію, характеръ котораго опредѣлился позже, но времена были еще очень неблагопріятными: X вѣкъ — одна изъ самыхъ мрачныхъ эпохъ средневѣковья. Если вѣрить нѣкоторымъ авторамъ, отчаявшійся западный міръ былъ убѣжденъ въ близости кончины міра, но вліяніе тогдашнихъ вѣрованій о концѣ послѣдняго тысячелѣтія нерѣдко слишкомъ преувеличивается. Во всякомъ случаѣ, въ XI в., началось, вѣроятно, пробужденіе новой жизни. Повсюду происходятъ большія народныя собранія, на которыхъ епископы и аббаты проповѣдуютъ миръ и «отдыхъ Господень» *). Состояніе общества улучшается, великія надежды зарождаются въ человѣческихъ душахъ, начинается новое другое средневѣковье: къ концу столѣтія труверы воспѣваютъ Роанда, крестоносцы направляются въ Іерусалимъ,

*) Законъ 1041 г., поспрещавшій совершеніе актовъ насилія и вражды въ теченіи „отдыха Господня“, т.-е. съ вечера среды до утра понедѣльника на каждой недѣлѣ.

въ разныхъ мѣстахъ вспыхивасть общественное движеніе и, при этомъ всеобщемъ пробужденіи, пробуждаются и искусства. «Около 1003 г., говоритъ лѣтописецъ Рауль Глаберъ, во всей вселенной, а особенно въ Италіи и Галліи, принялись строить церкви, хотя во многихъ случаяхъ въ этомъ и не было необходимости; между христіанскими народами возникло соперничество въ дѣлѣ сооруженія красивѣйшихъ зданій. Говорили, что міръ, отряхая свои старыя лохмотья, хочетъ весь облечься въ бѣлыя церковныя одѣянія. Вѣрующіе возобновляютъ и улучшаютъ не только епископскія базилики и алтари, но даже маленькія часовни». Однако, романское искусство проявилось во всей своей силѣ и блескѣ лишь въ XII вѣкѣ.

Монашескія школы. Орденъ Клюни.

Въ началѣ искусства возрождались подъ вліяніемъ монастырей. Между другими, искусства развивалъ и распространялъ основанный въ X в. религіозный орденъ Клюни, разбѣдѣвшій въ X вѣкѣ свои монастыри по всей Европѣ. Клюнійскіе аббаты были истинными государями, совѣтниками папъ и королей, и ихъ аббатство являлось обширѣйшимъ во всемъ христіанскомъ мірѣ. Перестроенная въ концѣ XII и началѣ XIII вв. церковь Клюни имѣла 171 метръ въ длину: современный соборъ св. Петра въ Римѣ длиннѣе ея лишь на 12 метровъ. Цистерціанцы, возстававшіе противъ роскоши клюнійскихъ церквей, были, однако, и сами превосходными архитекторами. Упомянутые современниками мастера по большей части причетники или монахи: таковы, Гозонъ и Гезелонъ, составившіе въ XI в. новый планъ аббатства Клюни; строитель корабля манскаго собора — Жанъ; Раймондъ Гайраръ, которому принадлежатъ клиросъ въ Сень-Сернинъ въ Тулузѣ и др. Среди нихъ находятся и составители техническихъ руководствъ для художниковъ, какъ монахъ Теофилъ, жившій, при-

близительно въ XI в. въ Германіи и составившій трактатъ о способахъ живописи, живописи по стеклу, работъ по металламъ и ювелирному дѣлу («*Schedula diversarum artium*»). Нѣкоторые монастыри являлись настоящими школами изящныхъ искусствъ; такъ, бывшій квинсейскій аббатъ, Бернаръ, основалъ въ 1004 г. около Шартра монастырь Спасителя, въ который собралъ скульпторовъ, ювелировъ и живописцевъ.

Новыя церкви. Употребленіе свода.

Самобытности новаго искусства надо искать, прежде всего, въ архитектурѣ. Въ теченіи IV в., христіанская базилика подверглась уже на Западѣ сильнымъ измѣненіямъ. Церковь пересѣкается поперечнымъ корридоромъ (трансептъ), крылья котораго удлиняются и придаютъ постройкѣ видъ креста; крыпта *) увеличивается и обращается въ цѣлую подземную церковь; наконецъ, на зданіи возвышаются колокольни, которые, вопреки ихъ названію, въ то время не предназначались для колоколовъ, а назывались башнями и во время норманскихъ нашествій служили для стражи и обороны. Всѣ эти измѣненія произошли въ меровингскую и каролингскую эпохи. Однако, для покрытія базиликъ очень часто употреблялась еще старая система столь опасныхъ въ случаѣ пожара крышъ и потолковъ изъ дерева. Норманскія нашествія заставили сильнѣе почувствовать этотъ недостатокъ и въ XI в. потолки начинаютъ замѣнять каменными сводами. Здѣсь-то и находится отправной пунктъ всѣхъ архитектурныхъ измѣненій въ романскомъ и готическомъ стилѣ. Эта замѣна совершается медленно. Въ XI в. на сѣверѣ Луары (Франція) новыя церкви покрывались еще деревянными потолками. Въ эту эпоху новая архитектурная система появлялась чаще всего на югѣ и западѣ Луары.

*) Подземная часовня, служившая склепомъ и устраивавшаяся въ память первыхъ христіанскихъ церквей въ катакомбахъ.

et le cloison.

Легко понять всю важность замѣны потолковъ сводами. До тѣхъ поръ не было нужды въ особенной толщинѣ боковыхъ стѣнъ и опоръ, а съ другой стороны можно было удлинить центральный корабль: кровля или потолокъ не были особенно тяжелы и производили слабое давленіе на стѣны. Но если-бы на этихъ-же самыхъ стѣнахъ стали воздвигать тяжелые своды — стѣны неизбежно подались-бы и раздвинулись, потому что при сводчатой системѣ давленіе идетъ по косой линіи и всю тяжестью ложится на стѣны, которыя могутъ сопротивляться давленію лишь при сильномъ ихъ утолщеніи. Пришлось увеличивать толщину стѣнъ и уменьшать размѣры пробиваемыхъ въ нихъ оконъ: романскія церкви вообще плохо освѣщены. Съ другой стороны: чѣмъ длиннѣе сводъ, тѣмъ сильнѣе его давленіе; вслѣдствіе этого стали уменьшать длину кораблей. Такимъ образомъ измѣнилась вся конструкція, а съ нею и самый видъ зданія.

Существуетъ много различныхъ системъ сводовъ. Изъ нихъ коробовый (полуцилиндрическій) сводъ наиболѣе легокъ для постройки, но за то и наиболѣе тяжелъ, потому что въ немъ давленіе повсюду обнаруживается съ большою силой; крестовый сводъ — образующійся изъ двухъ полуцилиндровъ, проникающихъ другъ въ друга и перерѣзающихся подъ прямымъ угломъ, — труднѣе строить, но за то онъ легче, потому что давленіе въ немъ распредѣляется по угламъ, образуемымъ скрещеніемъ. Римлянамъ были уже извѣстны своды и они ввели ихъ въ употребленіе, что и составляло характерную черту ихъ архитектуры. Для поддержки сводовъ, они увеличивали объемъ устоевъ, столбовъ или колоннъ; снаружи зданія, въ мѣстахъ, гдѣ всего сильнѣе проявлялось давленіе сводовъ на стѣны, они увеличивали ихъ устойчивость посредствомъ контрфорсовъ, т. е. прислоненныхъ къ стѣнамъ столбовъ. Первоначально всѣ эти комбинаціи осуществлялись такъ-сказать «на ощупь», но къ концу XI в. существенныя формы романской постройки уже опредѣлились.

Восточное вліяніе въ архитектурѣ.

Вдохновляясь римскими образцами, архитектора этой эпохи не чуждались заимствованій и у другихъ народовъ. Нерѣдко указывается, что крестовые походы оказали большое вліяніе на западное искусство. «Къ концу XI в., говоритъ Вите, господство восточнаго вкуса изъ мѣстнаго и случайнаго явленія стало всеобщимъ. Но, несмотря на это, восточное вліяніе болѣе или менѣе видоизмѣнялось во всякой странѣ, у каждаго народа, гдѣ только оно встрѣчалось». По словамъ Виолле ле-Дюка, во Франціи, еще до крестовыхъ походовъ, вдохновлялись уже христіанскою архитектурой Сиріи. Хотя это предположеніе и не выполнѣ правдоподобно, но все-же восточное вліяніе въ XI в. неоспоримо обнаружилось въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Франціи. Эльнскій епископъ (Руссильонъ) во время своего паломничества въ Іерусалимъ снялъ планъ ротонды храма Гроба Господня, чтобы подражать ей при постройкѣ Эльнскаго собора. Впрочемъ, храмъ Гроба Господня довольно часто служилъ образцомъ, разныя части котораго воспроизводились съ болѣею или меньшею точностью. Въ Перигорѣ и сосѣднихъ мѣстностяхъ встрѣчается цѣлый рядъ церквей съ куполами, очень похожихъ на византійскія церкви: наиболѣе извѣстный образецъ — церковь Сентъ-Фронъ въ Перигѣ, время постройки которой служить до сихъ поръ предметомъ ученыхъ споровъ. Въ другихъ мѣстностяхъ восточный характеръ носить чаще орнаментака, чѣмъ сама конструкция построекъ. Что-же касается системы романскихъ сводовъ, то ничто не доказываетъ ея восточнаго происхожденія.

Различіе архитектурныхъ школъ.

Въ произведеніяхъ романской архитектуры не встрѣчается строгаго однообразія. Употребленіе сводовъ было всеобщимъ, но видъ зданій измѣнялся почти въ каждой странѣ. Церковь нисколько не стро

милась ко введенію повсюду одного и того-же типа: различіе употребляемыхъ матеріаловъ, мѣстные вкусы и многія другія, не всегда поддающіяся опредѣленію обстоятельства обуславливали разнообразіе формъ. Во Франціи археологи различаютъ съ большею или меньшею ясностью нѣсколько школъ романской архитектуры. Провансальская школа, однимъ изъ лучшихъ произведеній которой являются порталы церквей св. Трофима въ Арль и Сень-Жилль, оставалась въ общемъ болѣе вѣрною галло-римскимъ традиціямъ, чѣмъ другія, и по преимуществу употребляла коробовый сводъ. Тулузская школа (Сень-Серенъ) отличалась отъ нея нѣкоторыми особенностями. Оверньская школа (церкви Богоматери дю-Портъ въ Клермонѣ, св. Павла въ Иссуарѣ) была одною изъ самыхъ блестящихъ: она увеличивала число часовенъ, строила восьмиугольныя башни-колокольни и даже въ кладкѣ искала разнообразія употребляемыхъ матеріаловъ, различные цвѣта которыхъ создавали какъ-бы мозаику. Бургиньонская школа, во главѣ которой стояло Клони, своею дѣятельностью, подчасъ смѣлою до дерзости, достигла полного освобожденія отъ традицій. За исчезновеніемъ большой церкви Клони, отличавшейся особенною величиною пропорцій, можно указать, какъ на образцы, соборъ въ Отюнгѣ, и церковь въ Везелѣ. На сѣверо-западѣ Франціи, нормандская школа (церкви Сень-Этьеннъ и св. Троицы въ Кланѣ) отличалась ясностью и правильностью расположенія частей, но менѣе богатою орнаментикой, чѣмъ другія.

Романская архитектура въ Франціи.

Романская архитектура развивалась не въ одной только Франціи, но и во всѣхъ христіанскихъ странахъ. Норманны ввели ее въ Англію. Они призвали туда архитекторовъ и рабочихъ и романскія церкви въ Винчестерѣ, Петерборо, Норвичѣ, и др. во всѣхъ отношеніяхъ похожи на церкви континента. Въ Гер-

манія романское искусство приобрѣло болѣе своеобразный характеръ, особенно въ при-рейнскихъ странахъ. Соборы въ Майнцѣ, Шпейерѣ, Вормсѣ и нѣкоторыя церкви въ Кельнѣ являются лучшими образцами. Въ Италіи романское искусство сочеталось и съ византійскимъ, и съ арабскимъ, но всюду облакалось въ болѣе богатыя и граціозныя формы и даже впоследствии, когда готическій стиль почти повсюду господствовалъ въ Германіи и Франціи, — Италія оставалась болѣе вѣрною романскимъ традиціямъ. Наиболѣе замѣчательныя памятники XI и XII вѣковъ находятся въ Ломбардіи, Тосканѣ и сосѣднихъ странахъ — соборъ въ Моденѣ, Сантъ-Зено въ Веронѣ, соборъ и баптистерій въ Пизѣ, Сантъ-Миньято во Флоренціи, — а затѣмъ въ Сициліи, воздвигнутые подъ покровительствомъ норманскихъ королей: Палатинская капелла и соборъ въ Палермо, церковь въ Монреале. Въ центральной Италіи и особенно въ Римѣ господствовалъ еще типъ древней базилики, но часто измѣненный уже прибавленіемъ кампанилы (колокольни).

Возрожденіе скульптуры.

Вмѣстѣ съ архитектурой возрождалась и скульптура. Уже въ теченіи многихъ вѣковъ она пребывала въ жалкомъ состояніи. Но, казалось, французскій духъ обладалъ природнымъ стремленіемъ къ скульптурѣ: къ концу XI в., при появленіи новыхъ зданій, которыя надо было украшать, число скульптурныхъ мастерскихъ увеличилось и новая дѣятельность оживила это искусство. Одни мастера заимствовали сюжеты у древне-римскихъ скульпторовъ, другіе — обращались къ Востоку. Въ византійскомъ искусствѣ монументальная скульптура была заброшена, но оно служило своими миниатюрами, работами по кости, ювелирными вещами; скульпторы иногда заимствовали отсюда фигуры и подражали имъ въ большихъ размѣрахъ и изъ

камня. Эти первые попытки были еще грубы, часто почти смѣшны; фигуры сложены плохо, неуклюжи или даже мертвы, но мало по малу въ нихъ проникаетъ жизнь, они натурализируются во французовъ и тогда появляется самая искренняя и въ то-же время самая изящная скульптура Среднихъ вѣковъ. Мѣста этихъ первыхъ опытовъ еще неизвѣстны и, кажется, ихъ ошибочно ищутъ въ Оверни и Лангедокѣ.

Уже въ теченіи XII в. нѣкоторыя школы приобретаютъ особый характеръ. Провансъ испытывалъ античное вліяніе какъ въ архитектурѣ, такъ и въ скульптурѣ: фигуры портала церкви св. Трофима, напр., обнаруживаютъ иногда поразительное сходство съ фигурами саркофаговъ V в.; здѣсь, безъ сомнѣнія, никогда не нарушалась преемственность традиціи. Красивый порталъ Сенъ-Жиль, который вмѣстѣ съ предшествующимъ относится къ концу XII в., является однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ памятниковъ провансальской скульптуры. Одинъ изъ работавшихъ надъ нимъ мастеровъ, Брюнъ, вырѣзалъ на немъ и свое имя. Въ Тулузѣ и прилегающихъ къ ней мѣстностяхъ въ началѣ ясно чувствуется подражаніе восточнымъ образцамъ: въ монастырскомъ дворѣ въ Муассакѣ (начало XII в.) нѣкоторыя фигуры кажутся прямо византийскими; очертанія лицъ, позы, складки драпировокъ свидѣлствуютъ о томъ-же, но лангедокская школа очень быстро, къ серединѣ XII вѣка, приобретаетъ подлинную самобытность. Тулузскій музей обладаетъ замѣчательною коллекціей капителей, повѣствующихъ объ этой эпохѣ. Бургиньонская школа была сильна и смѣла, ее привлекали картины самой жизни и она хотѣла передавать именно ихъ. Въ порталахъ въ Везелѣ и въ Отюнѣ длинныя и тощія фигуры размѣщены плохо и кажутся почти карикатурными, но все-же въ нихъ чувствуется, по крайней мѣрѣ, доброе желаніе передать движеніе, а лица фигуръ уже свидѣлствуютъ о наблюденіи природы. Школа Иль-де-Франса и сосѣднихъ мѣстностей скоро заняла первое мѣсто и въ западномъ порталѣ въ

Шартрѣ проявила замѣчательную тонкость и чувство правдивости. Двери св. Анны въ Нотрѣ-Дамъ-де-Пари принадлежать къ этой-же эпохѣ.

Значеніе скульптуры въ украшеніи церквей.

Архитектора открывали широкое поле для скульптурной дѣятельности. Снаружи зданія, порталъ требовалъ фигуръ и барельефовъ, расположенныхъ въ полномъ согласіи съ архитектурными украшеніями и потому, чтобы оцѣнить значеніе скульптуры этого времени, ее надо изучать не столько въ отдѣльныхъ статуяхъ, сколько въ цѣлыхъ скульптурныхъ композиціяхъ. Излюбленнымъ сюжетомъ для входнаго тимпана (пространство подъ входною аркою надъ дверями) являлся Страшный судъ или Христосъ въ блескѣ своей славы, окруженный апостолами. Скульптуръ находилось мѣсто и внутри зданія: она часто употреблялась для украшенія капителей. Въ Везелѣ цѣлый рядъ капителей воспроизводитъ сцены изъ Ветхаго и Новаго Заветовъ, событія изъ жизни святыхъ, аллегоріи пороковъ и добродѣтелей, кругъ годовыхъ работъ. Рядомъ съ украшающей скульптурой орнаментальной скульптуръ принадлежала болѣе скромная роль: она ограничивалась изображеніемъ узоровъ, животныхъ, цвѣтовъ, завитковъ, разсѣянныхъ по всемъ выпуклымъ полоскамъ, капителямъ, стѣнамъ и пр. Въ XI и XII вв. орнаментальная скульптура также развивалась подъ восточнымъ вліяніемъ, бывшимъ въ особенности могущественнымъ и долго удерживавшимся почти повсюду: многія произведенія этого рода, украшающія французскія церкви, кажутся обломками какихъ-нибудь восточныхъ зданій. Одною изъ характерныхъ чертъ византійской орнаментики является стремленіе при изображеніи растений или животныхъ, передавать ихъ не въ реальныхъ формахъ, а преобразовывать въ созданія столь фантастическія, что въ нихъ нѣрѣдко лишь съ трудомъ можно найти очертанія оригинала. Болѣе здоровый духъ французскихъ

мастеровъ мало-по-малу освободился отъ этихъ стремлений, они хотѣли вернуться къ подражанію дѣйствительнымъ формамъ. Прошло нѣкоторое время прежде, чѣмъ они отважились на это вполне свободно, однако, къ серединѣ XII в. орнаментальная скульптура развивается уже въ духѣ, почти противоположномъ византійскимъ образцамъ. Особенно замѣтенъ этотъ успѣхъ въ области флоры и менѣе въ области фауны, потому что ея причудливыя формы отвѣчали еще вѣрованіямъ или простымъ заблужденіямъ, внесеннымъ въ «Бестиаріи» — средневѣковые описанія всѣхъ существующихъ и воображаемыхъ животныхъ. Среди послѣднихъ многія заимствованы съ Востока, другія рождены воображеніемъ самихъ мастеровъ: онѣ бѣгутъ вдоль фризозъ или обвиваются вокругъ капителей. Иногда человѣческія формы соединяются съ формами животныхъ: средневѣковые ученые заимствовали у древнихъ писателей, особенно у Плинія, описанія воображаемыхъ племенъ, иногда избравшихся образцами искусства: четвероногія съ женскими головами и т. п. Скульптурѣ соответствовало и ювелирное искусство. Нѣкоторые предметы церковной утвари обладали изумительною красотою. Извѣстный государственный дѣятель аббатъ Сугерій подробно описываетъ произведенія, которыми онъ обогатилъ свое аббатство Сентъ-Дени — раки для мощей, кресты, моще-хранительницы, покрытыя эмалью. Онъ привлекалъ къ дѣлу и славившихся тогда подобными работами рейнскихъ мастеровъ.

Живопись: фрески, миниатюры, живопись по стеклу.

Изъ всѣхъ искусствъ этой эпохи, живопись представлена во Франціи всего бѣднѣе. Немногія церкви сохранили всѣ ихъ живописныя украшенія, и церковь Сентъ-Савэнъ около Пуатье является исключеніемъ. Нѣкоторыя композиціи вполне естественны, но исполненіе еще очень несовершенно. Если въ рукописяхъ узорныя буквы часто очаровательны своею изобрѣта-

тельною фантазіей, то фигуры, въ общемъ, неправильны и плохо сгруппированы. Но за то родился новый способъ украшенія, который скоро создавалъ уже настоящіе шедевры. Цвѣтныя стекла давно уже употреблялись для прикрыванія оконъ, но не знали еще способа писать красками по стеклу, закрѣпляя рисунки посредствомъ плавленія или такъ-сказать «стеклованія» ихъ. Только въ XII в. этотъ способъ сталъ вполнѣ извѣстенъ и для него употребляли стекла, какъ окрашенные во всей ихъ массѣ, такъ и разрисованныя. Отдѣльные куски стекла соединялись посредствомъ свинцовыхъ полосокъ. Съ тѣхъ поръ оконныя стекла стали покрывать орнаментами, фигурами, композиціями и живопись по стеклу быстро развивалась. Въ XI в. монахъ Теофилъ описалъ ея способы въ своей «Школѣ различныхъ искусствъ». Въ Анжорѣ, Сентъ-Дени, Буржѣ и Манѣ уцѣлѣло еще нѣсколько оконныхъ стеколъ XII в. На цвѣтномъ фонѣ размѣщены медальоны съ изображеніями; въ тонахъ замѣтны уже замѣчательная яркость и гармоничность.

Однако, эти успѣхи и процвѣтавшая въ церквахъ роскошь встревожили суровые умы. Св. Бернардъ въ одномъ изъ своихъ писемъ пылко проклиналъ «безконечную высоту церквей, ихъ необычайную длину, бесполезный просторъ ихъ кораблей, богатство полированныхъ матеріаловъ, привлекающую взоры живопись». Указывая на роскошь ювелирныхъ издѣлій, онъ добавляетъ: «О, суета суеть! еще болѣе безмысленная, чѣмъ тщеславная. Церковь сверкаетъ своими стѣнами, но она нищая для бѣдныхъ. Она покрываетъ золотомъ свои камни и оставляетъ безъ одежды своихъ дѣтей». Онъ особенно раздражался на этихъ странныхъ животныхъ, повсюду изваянныхъ на фризѣхъ и капителяхъ, ибо «разнообразіе этихъ фантастическихъ формъ таково, что пріятнѣе читать по мрамору, чѣмъ по молитвеннику и что больше нравилось проводить время въ разглядываніи этихъ фигуръ, чѣмъ въ размышленіи о Божьихъ законахъ». Въ суровыхъ цистерціанскихъ церквахъ, дѣйстви-

тельно, не было слишкомъ богатыхъ украшеній. По эти гонители составляли лишь меньшинство и Сугерій вѣрнѣе выражалъ общее мнѣніе, говоря: «пусть всякій думаетъ объ этомъ, какъ находитъ лучше. Что касается меня, то, признаюсь, я предпочитаю мнѣніе, по которому, чѣмъ цѣннѣе вещь, тѣмъ скорѣе она должна быть посвящена на служеніе Господу».

Такимъ образомъ укрѣплялась и распространялась начавшееся движеніе въ области искусствъ. Оно шло непрерывно и быстро: въ большей части Запада романское искусство смѣнилось великолѣпнѣмъ искусства готическаго.

ГЛАВА V.

Готическое или французское искусство.

Событія способствовавшія зарожденію готическаго искусства.

Политическія событія, которыя въ XI в. такъ сильно содѣйствовали пробужденію искусствъ, оказывали свое непрерывно возрастающее вліяніе и въ XII и XIII вв. Крестовые походы вызвали большее знакомство съ восточными памятниками, на Востокъ были найдены слѣды блестяще развитыхъ цивилизацій, пробуждавшихъ воображеніе художниковъ. Въ самой Европѣ успѣхи королевской власти обезпечивали населенію большій порядокъ и благосостояніе. Въ королевскихъ имѣніяхъ Франція искусство въ особенности проявляетъ свою дѣятельность и воздвигаетъ прекрасныя зданія. Обезпечившій могущество Людовика VI и Людовика VII, Сугерій возстановилъ церковь въ Сень-Дени съ великолѣпнѣмъ, которое онъ самъ-же и описалъ. Позднѣе, короли Филиппъ-Августъ и Людовикъ Святой способствовали развитію искусствъ. Но однимъ изъ благопріятнѣйшихъ условий для развитія искусствъ являлось въ эту эпоху

дѣйствующее состояніе городовъ. Городская жизнь всюду развивается, благодаря рабочимъ и торговымъ корпораціямъ, являющимся ея основою и составляющимъ ея силу. Въ этихъ дѣятельныхъ и могущественныхъ городахъ воздвигались громадныя соборы, служившіе не для однихъ только религіозныхъ церемоній. Во многихъ городахъ буржуазія и городская чернь собиралась въ соборахъ для обсужденія своихъ нуждъ. Въ этомъ-то и заключалась причина того воодушевленія, съ какимъ городское населеніе принимало въ Средніе вѣка участіе въ сооруженіи своихъ соборовъ, не жалѣя ни денегъ, ни трудовъ: его одновременно побуждало и самолюбіе, и благочестіе. Многіе современники описываютъ зрѣлище, какое представляли толпы народа, среди пѣнія праздничныхъ гимновъ, втаскивавшіе по лѣсамъ на постройку собора матеріалы и сѣбѣстные припасы. Всѣ эти великолѣпныя церкви возникали въ началѣ съ неувѣроятною быстротою: онѣ со всѣхъ сторонъ будто выросли изъ земли и вскорѣ уже господствовали надъ городомъ. Но многія изъ нихъ въ послѣдствіи заканчивались уже медленно или вовсе оставались недостроенными: иногда проявлявшійся въ началѣ пылъ остывалъ, буржуазія начинала строить городскія ратуши и уже не особенно интересовалась соборами.

Мастера XIII вѣка, ихъ дѣятельность и знанія.

Въ то-же время измѣнились и условія художественной дѣятельности: съ конца XII в. искусства вообще стали предметомъ занятій мірянъ, которые соединились въ корпораціи (живописцы, иконографы, раскрашиватели и т. п.), имѣвшія свои уставы и свою администрацію. Всѣ художественныя корпораціи сотрудничали обыкновенно при постройкѣ какой-нибудь большой церкви, причемъ заведывавшій всѣми работами по постройкѣ назывался главнымъ мастеромъ. Нѣкоторые имена этихъ главныхъ мастеровъ извѣстны. Робертъ де Люзаршесъ началъ около 1220 г.

Амьенскій соборъ, Оома де Кормонъ и его сынъ Рено продолжали постройку. Строитель аббатской церкви въ Сенъ-Дени Пьеръ де-Монтеро создалъ, какъ предполагають, и одно изъ изящнѣйшихъ зданій своего времени — Сенъ-Шапель (1245 — 1248). Въ то же время Жанъ де-Шелль работалъ надъ боковыми порталами собора Парижской Богоматери. Упомянемъ еще изъ многихъ другихъ: Гюга Либержье, построившаго Сенъ-Никэзъ въ Реймсѣ (около 1229 г.), Жана д'Орбэ, Жана ле-Лупъ, Бернара де Суассонъ, бывшаго однимъ изъ первыхъ строителей Реймскаго собора, работавшаго надъ нимъ позднѣе Роберта де-Куси, Эрвина Штейнбаха, начавшаго въ 1277 г. фасадъ собора въ Страсбургѣ. Въ парижской Национальной библиотекѣ хранится рукопись, дающая вѣрнѣе представление о познаніяхъ этихъ мастеровъ — это альбомъ Вильяра де-Гоннекура. Онъ построилъ церковь въ Сенъ-Кентенѣ, затѣмъ былъ вызванъ въ Венгрію, гдѣ ему принадлежать, быть можетъ, нѣкоторыя древнія церкви, а также посѣтилъ Швейцарію. Средневѣковые французскіе архитекторы не ограничивались работою въ одномъ городѣ, а переезжали изъ одного въ другой, и тѣмъ поддерживали художественныя сношенія между городами. Разнообразіе рисунковъ Вильяра де-Гоннекура показываетъ, насколько онъ былъ дѣятеленъ и свѣдуецъ въ употребленіи различныхъ искусствъ. Среди рисунковъ видное мѣсто занимаетъ архитектура, но рядомъ съ нею находятся наброски для скульптуръ, этюды съ натуры и даже антиковъ. Онъ обладалъ также особымъ геометрическимъ методомъ, которымъ пользовался при рисованіи и группировкѣ фигуръ; наконецъ, онъ пытался рѣшать всѣ проблемы знанія, не исключая и вѣчнаго движенія.

Отличительный характеръ новаго искусства.

Всѣ вышеуказанныя обстоятельства благоприятствовали художественной инициативѣ и въ теченіи

XII в. появляется стиль, который одни называют готическимъ, другіе — стрѣльчатымъ (ogival), хотя оба эти названія не вѣрны. Первое дано итальянцами; поглощенные изученіемъ классиковъ, въ XVI в. они, вообще, считали варварскими памятники средневѣковаго искусства, но въ дѣйствительности, готы не принимали никакого участія въ созданіи новаго стиля. Слово «стрѣльчатый» происходитъ отъ стрѣлки (ogive), которою теперь называютъ острую вверхъ или трехгранную арку, но средневѣковые архитектора называли стрѣлками выдающіяся ребра двухъ арокъ, діагонально пересѣкающихся въ пролетѣ свода. Болѣе подходитъ названіе французскаго искусства, которое часто употреблялось и современниками (*opus francigenum*).

Готическая или французская конструкція происходитъ изъ романской, развилась изъ нея, но она носитъ особый характеръ. Въ болѣе части зданій новаго стиля стрѣльчатая арка замѣнила арку полукруглую во всѣхъ случаяхъ, гдѣ требовались аркады (открытыя арки), подводныя арки, окна, орнаменты, и, чаще всего, въ аркахъ, діагонально пересѣкающихся подъ сводами. На это послѣднее употребленіе именно и было обращено преимущественное вниманіе и въ острокопечной аркѣ стали видѣть существенное отличіе готики. Эта арка существуетъ уже, однако, во многихъ восточныхъ памятникахъ, особенно въ древнихъ памятникахъ Персіи и арабскаго искусства. Предполагали даже, что оттуда она и могла перейти на Западъ, но это предположеніе лишено основаній. Надо замѣтить, что у арабовъ стрѣльчатая арка является не болѣе какъ декоративнымъ украшеніемъ рядомъ съ полукруглой или подковообразной аркой и не вызываетъ полного преобразованія въ строительномъ искусствѣ. Кромѣ того, острокопечная арка употреблялась уже и въ романскую эпоху. Началь готическаго искусства надо искать въ болѣе разумномъ и умѣломъ пользованіи крестовымъ сводомъ, устроеннымъ на выпуклыхъ стрѣлкахъ двухъ арокъ, обра-

зующихъ форму свода и діагонально пересѣкающихся. Но ни крестовый сводъ, ни стрѣльчатое пересѣчение, ни остроконечная арка не обусловливаютъ собою всей новой конструкции, — эти архитектурныя формы встрѣчаются уже въ памятникахъ романскаго стиля и даже болѣе раннихъ временъ, — сюда надо присоединить употребленіе отлегихъ подпорныхъ арокъ *arcus-boutants*), которыя устраивались снаружи зданія и, возвышаясь надъ контрфорсами, принимали на себя давленіе центральнаго свода. Вслѣдствіе этого сочетанія и развитія контрфорсовъ, архитекторы могли придавать большую высоту и просторъ центральнымъ сводамъ, уменьшать толщину стѣнъ и пробивать въ нихъ громадныя отверстія, можно сказать — почти совершенно уничтожать стѣны. Съ этого времени мѣняется весь характеръ зданія: романская церковь часто кажется тяжелою и низкою, готическая — смѣло рвется въ высь и вся наполняется свѣтомъ, окрашеннымъ розцвѣтными стеклами оконъ.

Французское происхожденіе новаго искусства.

Всѣ эти перемѣны совершались постепенно и существуютъ зданія переходнаго типа, въ которыхъ новыя сочетанія смѣшиваются еще съ романскими традиціями. Готическая архитектура окончательно сложилась не ранѣе середины XII вѣка. Долгое время честь ея изобрѣтенія оспаривалась Англіей, Германіей и Франціей. Теперь окончательно установлено, что она родилась въ теченіи первой половины XII в. въ Иль-де-Франсѣ и окрестныхъ съ нимъ областяхъ *) и подверглась дальнѣйшей обработкѣ въ церквахъ нижней долины Уазы, въ Моріенвалѣ и Белльфонтэнѣ, въ пикардійскихъ церквахъ, построенныхъ около 1120 г. Произведенная заботами Сугерія перестройка аббатской церкви въ Сенъ-Дени (1137 — 1144) отмѣтила такъ-сказать время окончательнаго возникновенія

*) Иль-де-Франсъ — древняя область центральной Франціи съ Парижемъ въ качествѣ главнаго города.

готического стиля. Въ XII в. новое искусство достигло своего апогея; къ этой, именно, эпохѣ относятся красивѣйшіе готическіе соборы: Парижскій (начать въ 1163 г.), Амьенскій, Реймскій (кромѣ фасада, который построенъ позднѣе), Шартрскій и др. Изъ центральной Франціи готическая архитектура распространилась въ XII в. по другимъ областямъ и со-всѣднимъ народамъ, куда ее заносили французскіе архитекторы и гдѣ она называлась французскою (*opus francigenum*).

Соборъ.

Готическое искусство всего совершеннѣе выражалось въ зданіяхъ соборовъ. Главный фасадъ, простой и бѣдный въ древней базиликѣ, уже богатый въ романскую эпоху, приобретаетъ теперь необыкновенное развитіе и блестящіе украшенія. Въ нижнемъ этажѣ три двери устраивались порталами — въ углубленіяхъ, какъ-бы предназначенныхъ служить навѣсомъ для тѣснящихся у входа вѣрующихъ. По бокамъ порталовъ возвышаются статуи, скульптура украшаетъ и внутренность свода портала, на тимпанѣ развертываются сложныя композиціи. Въ верхнемъ этажѣ пробиты просторныя окна и въ особенности круглое (*rose*), достигающее 15—18 метровъ въ діаметрѣ; между рѣзбой изъ камня, раздѣляющей окно на части, вставлены росписныя стекла, черезъ которыя проникаетъ и распространяется въ главномъ кораблѣ теплый и окрашенный свѣтъ. Этажи по фасаду раздѣлены галлереями, обнаруживающими внутреннее дѣленіе зданія и оживляющими его видъ; подъ аркадами этихъ галлерей нерѣдко помѣщались статуи. Наконецъ, по бокамъ высятся колокольни съ пробитыми въ нихъ многочисленными отверстіями, увѣнчанныя стройными пирамидами и шпицами, возносящимися къ небу на головокружительной высотѣ. Съ боку, со стороны трансепта, расположенъ цѣлый рядъ подпорныхъ арокъ (*arcs-boutants*) и контрфорсовъ, украшенныхъ на верху изящными пинаклями или кло-

шетолами (пирамидальныя башенки въ формѣ колоколенъ), прерывающійся для того, чтобы дать мѣсто боковымъ порталамъ собора.

Внутри прежде всего поражаетъ взоръ своеобразие новыхъ сводовъ, столь смѣлыхъ по своей высотѣ (въ Шартрѣ и Реймсѣ — высота 38 метровъ, въ Амьенѣ — 43 метра, въ Бовэ — 48 метровъ), и такъ остроумно конструированныхъ. Опоры очень крѣпки, но вовсе не тяжелы на видъ, вслѣдствіе того, что покрыты колонками, которыя вверху дѣлаются тоньше и вытягиваются въ невысокіе валики, идущіе по ребрамъ свода и этимъ какъ-бы соединяющіе арки сводовъ съ ихъ опорами. Среди безконечнаго разнообразія деталей — все логично и симметрично, все расположено въ порядкѣ, какъ въ громадной, полной оживленія, но чуждой всякаго безпорядка мастерской, въ которой, несмотря на разнообразіе движеній, легко замѣтенъ основной принципъ, дающій направленіе всей работѣ. Въ нижнемъ этажѣ, между столбами, идутъ аркады; надъ ними съ обѣихъ сторонъ устроены трифоріумъ — галлерей, обращенная къ главному кораблю и иногда продолжающаяся вокругъ трансепта и клироса. Еще выше прорѣзаются окна, которымъ новая система постройки позволяетъ придавать громадные размѣры.

У конца кораблей передъ абсидой устраивался клиросъ, предназначенный для духовенства. Первоначально онъ отдѣлялся отъ остальной церкви лишь невысокими перилами. Въ монастырскихъ церквахъ вмѣсто перилъ устраивалась высокая перегородка — жюбэ, обращавшая открытый клиросъ въ закрытый. Отсюда употребленіе жюбэ проникло и въ соборы XIII в.: тѣснившаяся въ корабляхъ толпа шумѣла, иногда устраивало даже собранія — жюбэ обезпечивало для церковниковъ спокойствіе. На особомъ возвышеніи стояли наои для чтенія евангелія и апостола. На клиросѣ располагались деревянныя сидѣнья для канониковъ, перѣдко богато украшенныя скульптурой, и главный алтарь, — простой въ древнихъ базиликахъ,

но мало-по-малу обратившийся въ цѣлое сооруженіе. Первоначально клиросъ шелъ до самыхъ стѣнъ абсиды. Вислѣдствіи по бокамъ его шла сводчатая галлерей, на которой устраивались абсидальныя капеллы (часовни). Капелла Дѣвы, находившаяся на самой оси зданія, обыкновенно выдѣлялась своими большими размѣрами и походила иногда на цѣлую церковь. Съ боку собора помѣщался обыкновенно дворикъ, обнесенный галлереей (cloître) и напоминавшій по своему расположенію древній атриумъ.

Среди кратко перечисленныхъ выше частей зданія, многія принадлежали не одной только готической архитектурѣ, но встрѣчались также и въ романскихъ зданіяхъ. Можно сказать, что въ готической церкви XIII в. было приведено въ порядокъ все, наиболѣе оригинальное, что могли создать строители среднихъ вѣковъ.

Замокъ.

Архитектура служила не одной только религіи и изъ зданій, наилучшимъ образомъ выражающихъ характеръ времени, рядомъ съ церковью надо поставить замокъ. Феодальный замокъ отчасти походилъ на лагери и крѣпости римской эпохи, потому что военная архитектура среднихъ вѣковъ родилась среди норманскихъ нашествій. Первые замки были построены очень грубо: ровъ, палисады, нѣсколько служебныхъ построекъ и на искусственномъ возвышеніи деревянная башня — моттъ. Но камень вскорѣ замѣнилъ дерево, строители стали улучшать расположеніе построекъ и къ концу XII и въ XIII вв. феодальная архитектура проявилась во всей своей силѣ. За длиннымъ ровомъ, защищеннымъ палисадомъ (барръ), развертывалась толстая ограда, прикрываемая съ боковъ башнями, раздѣлявшими ее на куртины. Вершина стѣны увѣнчивалась амбразурами, откуда стрѣляли изъ луковъ; выступающія впередъ части постройки, — въ началѣ деревянные, а затѣмъ каменные, въ помостѣ которыхъ были прорѣзаны щели (машкули), — да-

вали осажденнымъ возможность сбрасывать на подкапывающагося подъ стѣны врага чудовищные метательные снаряды. Вокругъ замка устраивалась дорога для почной стражи. Входъ въ замокъ, къ которому можно было проникнуть только черезъ подъемный мостъ, защищался двумя большими башнями. Внутри замокъ раздѣлялся на два двора (байль): первый былъ занятъ службами, мастерскими и помѣщеніями ремесленниковъ. Новый валъ отдѣлялъ его отъ второго, гдѣ находились помѣщенія самаго сеньора и его слугъ и, на одной изъ сторонъ, прислоненная къ стѣнѣ, но отдѣленная отъ другихъ построекъ ровомъ, возвышалась громадная, цилиндрическая, прямоугольная или многоугольная, смотря по времени и мѣсту, башня въ нѣсколько этажей — донжонъ, въ которой сеньоръ могъ выдержать послѣдній приступъ осаждающихъ. Изъ наиболѣе грозныхъ замковъ этой эпохи упомянемъ замокъ Гайльяръ въ Нормандіи, построенный подъ управленіемъ самого Ричарда Львиное Сердце, но въ особенности замокъ Куси (XIII в.): донжонъ этого замка, при толщинѣ стѣнъ болѣе 7 метровъ и 30 метрахъ въ діаметрѣ, имѣетъ свыше 55 метровъ высоты. Такая система обороны не составляла однако исключительной принадлежности жилищъ сеньоровъ: она встрѣчается и въ городахъ — стѣны Эгю-Мортъ, Каркассона и Авиньона представляютъ собой замѣчательные образцы военной архитектуры XIII в. Пьерфонскій замокъ (1390—1420), возобновленный Виолле ле-Дюкомъ, является образцомъ военной архитектуры временъ Столѣтней войны. Даже монастыри были иногда настоящими крѣпостями, какъ, напримѣръ, знаменитое аббатство Монъ-Санъ-Мишель.

Гражданская архитектура.

Вмѣстѣ съ религіозною и военною архитектурой развивалась и архитектура гражданская. Какъ-бы ни были тѣсны и искривлены улицы средневѣковыхъ городовъ, было-бы ошибкой думать, что ихъ обитатели

ютились въ жалкихъ лачугахъ. Многіе ремесленники и купцы имѣли хорошо построенные дома изящнаго и живописнаго вида, а богатые буржуа обладали настоящими дворцами. Таковъ былъ существующій еще домъ Жака Кэръ въ Буржѣ (XV в.) и современники, описывающіе другія, обширныя и богато меблированныя жилища этого рода, указываютъ, что въ домѣ Кэра нельзя видѣть исключеніе. Во многихъ мѣстностяхъ буржуа также хотѣли имѣть свой общинный домъ или ратушу. Ея существенною частью является беффра — своего рода городской донжонъ; на немъ находились колокола, призывавшіе гражданъ на собранія: лишить городъ его беффруа и колоколовъ — значило уничтожить городскія учрежденія. Зданіе ратуши состояло обыкновенно изъ большой залы, гдѣ собирались совѣщанія, архивовъ, гауптвахтъ и тюрьмы. На фасадѣ устраивался балконъ, откуда городскіе чиновники могли говорить съ собравшимися на площади толпою. Красивыя ратуши очень рѣдко встрѣчаются теперь на югѣ и въ центрѣ Франціи; ихъ больше на сѣверѣ, гдѣ городская жизнь отличалась особою энергіею: въ Дуэ, Аррасѣ (XV в.) и Сент-Кентенѣ (XVI в.). Какъ наиболѣе величественныя, нужно указать ратуши въ Брюсселѣ и Лувенѣ (XV в.); беффруа въ Брюсселѣ достигаетъ 14 метр. высоты, а большая зала 60 метр. длины. Въ тѣхъ-же мѣстностяхъ находятся еще прекрасные образцы тѣхъ крытыхъ рынковъ, которые въ Средніе вѣка въ большихъ торговыхъ городахъ являлись центрами торговли: таковы рынки въ Брюгге и Эйперѣ, относящіеся къ XIII и XIV вв. Даже съ точки зрѣнія гигиены и внутренняго расположенія зданій, средневѣковая гражданская архитектура была искусна и внимательна: госпитали въ Анжерѣ (XII в.), Тоннеррѣ (XIII в.) и Бонѣ (XV в.) съ ихъ просторными и хорошо снабженными воздухомъ залами не уступятъ и лучшимъ изъ современныхъ госпиталей. Основанные въ Средніе вѣка города распланированы правильно и симметрично.

Изъ всѣхъ городовъ Европы въ наибольшей славѣ былъ въ эту эпоху Парижъ. Величественными остатками гражданской архитектуры готической эпохи въ немъ являются: отель Клюни, начатый около 1490 г., отель де-Сенсъ, башня Жанъ-Санъ-Пэръ, улица Тикетонъ, отель де-Клиссонъ.

Скульптура.

Готическая скульптура достигаетъ полнаго блеска въ XIII в. и именно въ большихъ соборахъ, особенно въ Парижѣ, Бургѣ, Амьенѣ, Шартрѣ и Реймсѣ. Не слѣдуетъ думать, однако, что рѣчь идетъ о какой-нибудь относительной красотѣ, постоянно нарушаемой дурнымъ вкусомъ и неловкостью исполненія. Скульпторы этого времени въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ достигаютъ уже гармоническаго сочетанія своихъ достоинствъ — въ простыхъ, вѣрныхъ и изящныхъ формахъ они воплощаютъ возвышенные идеалы. Въ это время постороннія вліянія и условныя традиціи во французскомъ искусствѣ окончательно уступаютъ мѣсто наблюденію природы, оно вполне овладѣваетъ техническими приемами и концепціями и расцвѣтаетъ во всей своей смѣлости и граціи. Уже на фасадахъ церквей французскаго періода скульпторы изображали цѣлыя ряды композицій, въ которыхъ развертывалась, такъ сказать, эпопея христіанства. Въ XIII в. эти поэмы какъ-бы обогащаются новыми пѣснями: украшенія порталовъ и фасадовъ превращаются въ безконечную энциклопедію образовъ, преимущественно, религіозныхъ: пороки и добродѣтели, искусства, науки, ремесла — всѣ выступаютъ здѣсь и всѣ эти образы проникнуты религіозной мыслью. Въ это время средневѣковый духъ, казалось, повѣрилъ въ свои силы, и, какъ-бы опьяненный ими, мечталъ о всеобщемъ знаніи: Винцентъ Бовэ написалъ свое «Speculum majus», въ которомъ нашли мѣсто всѣ человѣческія знанія; св. Тома затрагиваетъ всѣ вопросы науки.

Въ барельефахъ и статуяхъ этой эпохи съ большою силою проявляется естественность лицъ и движеній и драматичность выраженія. Не только позы вѣрны и жизненны, но ясно выражень и внутренний характеръ типовъ. Дѣвы, святые и избранные люди сохраняютъ нѣжное и мистическое выраженіе; черты лица у апостоловъ, святыхъ и историческихъ личностей соотвѣтствуютъ мыслителямъ и дѣятелямъ. Даже въ изображеніи самыхъ тѣлъ замѣчается естественность, онѣ кажутся живыми подъ ихъ драпировками и когда скульпторъ изображаетъ обнаженную фигуру — онъ даетъ въ ней новыя доказательства своей наблюдательности.

Тотъ-же характеръ замѣчается и въ орнаментальной скульптурѣ. Заимствованные изъ растительнаго царства мотивы выбираются и изображаются въ совершенно новомъ духѣ. Отрекаясь отъ древнихъ образцовъ, условной листвы римскаго и византійскаго стилей, художникъ обращается къ соединимъ лѣсамъ и полямъ, къ дубу, буку, остролисту, чертополоху, сморщеннымъ кочнамъ капусты и т. п., онъ располагаетъ листву такъ, чтобы она охватывала всѣ выступы и капители. Во всѣхъ своихъ произведеніяхъ скульпторъ XIII в. является натуралистомъ въ лучшемъ смыслѣ слова. Въ эту эпоху, какъ и въ XII в., существуютъ различныя школы, каждая со своими особенностями, но всѣ они оживлены однимъ духомъ.

Росписныя стекла и миниатюры.

Готическое искусство предоставляло стѣнной живописи второстепенную роль. Не потому, чтобы оно презирало эффекты красокъ, — раскрашенные орнаменты покрывали стѣны и часто воспроизводили рисунки тканей, пестрота красокъ распространялась по рѣзбѣ и капителямъ, — но, за исключеніемъ замковъ, пробитыхъ окнами и аркадами стѣны почти не имѣли свободныхъ пространствъ, которыя требовали-бы обширныхъ композицій и чаще всего живопись на-

ходила себѣ примѣненіе лишь на самыхъ окнахъ. Во многихъ соборахъ сохранилась еще часть ихъ великолѣпныхъ росписныхъ оконъ. Сюжеты исполнены въ нихъ съ тѣмъ-же талантомъ, какъ и въ скульптурѣ, сочетанія красокъ полны гармоніи и вѣрнаго пониманія ихъ эффектовъ, — достоинства, уже исчезающія въ XIV в. Особенно блестяще былъ примѣненъ этотъ способъ украшенія въ Сенъ-Шапель въ Парижѣ: въ верхнемъ этажѣ часовни — стѣны какъ-бы не существуютъ, они замѣнены оконными стеклами росписанными въ пестрыхъ тонахъ съ такимъ искусствомъ, что, по выраженію старой христіанской легенды, стѣны казались построенными изъ свѣта.

Украшенія рукописей всегда были въ славу: парижскіе миниатюристы и каллиграфы были хорошо извѣстны даже за предѣлами Франціи. Слѣдуя по одному пути со скульпторами, они, оставивъ условности, вдохновлялись самою природою, среди созданныхъ ими фигуръ многія являются очевидными портретами. Ихъ рисунокъ ясенъ и въ то-же время глубокъ, стиль изященъ и тонокъ. Каемки изъ орнаментовъ, заглавныя буквы, виньетки исполнены съ очень тонкимъ вкусомъ. Красивѣйшія произведенія этого рода относятся ко времени Людовика Святого: таковъ, между прочимъ, королевскій псалтырь (Національная бібліотека въ Парижѣ).

Эпохи готическаго искусства.

Разсматриваемое во всемъ его цѣломъ готическое искусство достигло апогея въ XIII в. Въ это время оно гармонически сочетало силу и изящество, простоту и техническую искусность. Уже въ слѣдующемъ столѣтіи эти достоинства подверглись порчѣ. Это произошло не потому, что ослабѣлъ интересъ къ искусствамъ, напротивъ — принцы, сеньоры, буржуа требовали необыкновенной пышности, поощряли художниковъ и добивались имѣть ихъ произведенія, самъ Карлъ V призывалъ ихъ къ своему двору, —

но у мастеровъ XIV и XV вв. не оказывалось уже той вѣрности вкуса, какъ въ XIII в., а желаніе быть еще болѣе оригинальными — вовлекало ихъ въ опасныя новшества. Въ области архитектуры они хотѣли поражать взоры легкостью и богатствомъ своихъ сооружений, но пренебрегали иногда законами пропорцій и вѣрностью соотношеній между орнаментикой и самою конструкціей зданія *).

Французское (готическое) искусство производило еще многое, достойное изученія и чарующее взоры, но оно утратило здоровую и простую свѣжесть, естественную грацію молодости и, чтобы вызвать удивленіе, обратилось къ хитростямъ; а вслѣдствіе этого прекрасное часто становилось только красивымъ. Въ эту эпоху рѣже строили большія церкви, а чаще — капеллы; барская архитектура удѣляла больше вниманія изысканности и удобству: замки приобрѣли менѣе грубый видъ, городскіе дома и дачи умножались, гражданское искусство завоевывало все большее мѣсто. Происходила новая эволюція и въ живописи и въ скульптурѣ, о которой рѣчь впереди.

Готическое искусство въ Франціи.

Мнѣ казалось всего интереснѣе изучать готическое искусство на его родинѣ — во Франціи, но оно распространялось и во всѣхъ сосѣднихъ странахъ. Особенные успѣхи оно дѣлало въ сѣверныхъ странахъ, которыя долго оставались вѣрными ему. Въ Германіи новый стиль обнаружился въ XIII в. въ Трирскомъ соборѣ (1227—1244), церкви св. Елизаветы въ Марбургѣ (1235—1283) и полного блеска достигъ въ началѣ въ 1248 г. Кельнскомъ соборѣ, гдѣ такъ явственно видно въ устройствѣ клироса подражаніе

*) Готикъ конца XIII и XIV вв. часто даютъ названіе *лучистой* (rayonnant), а готикъ XV в. — *пламенеющей* (flamboyant), но въ хронологическомъ примѣненіи этихъ терминовъ мнѣнія расходятся. Пламенеющая готика, отличающаяся преувеличеніемъ и запутанностью орнаментики, кажется, происходитъ изъ Англіи.

Амьенскому собору. Изъ прирейнскихъ областей онъ распространился во всѣ другія части Германіи и еще сѣвернѣе, въ Скандинавію. Въ Англіи въ 1175 г. готическій стиль былъ введенъ въ Кентерберійскомъ соборѣ французомъ Гильомомъ де-Сенъ. Въ XIII в. была воздвигнута Вестминстерская церковь въ Лондонѣ, соборы въ Салисбюри, Линкольнѣ и др. Здѣсь проявилось уже, однако, нѣкоторое различіе съ архитектурою континента: англійскія церкви не всегда имѣютъ три корабля и въ ихъ полукруглыхъ абсидахъ часто устраиваются четырехугольные клиросы. Въ XIV в. въ Англіи, какъ и во Франціи, искусство усложняется и появляется такъ-называемый декоративный стиль (соборы въ Эксетерѣ и Іоркѣ). Наконецъ, въ XV и XVI вв. стиль Тюдоръ расточаетъ орнаментику въ такой степени, какой никогда не достигалъ во Франціи даже стиль пламени готики: интереснѣйшимъ образцомъ этого стиля является вестминстерская капелла Генриха VII-го (1502 — 1520).

Въ Испаніи и Португаліи наиболѣе ранніе слѣды готики встрѣчаются въ соборахъ Бургоса (начать въ 1221 г.) и Толедо (начать въ 1227 г.). Португальскій король Іоаннъ I, при постройкѣ монастыря въ Багалхѣ (конецъ XIV в.), призвалъ иностранныхъ архитекторовъ и въ ихъ числѣ французъ — мастера Гюгэ. Новый стиль въ Испаніи иногда смѣшивался съ арабскими элементами. Что касается Италіи, то она отнюдь не отвергала готики и было-бы ошибочно утверждать, какъ это часто дѣлали, что она встрѣчается тамъ въ видѣ исключенія. Но вѣрная болѣе раннимъ традиціямъ, Италія, повинуваясь чужимъ вкусамъ, какъ и сѣверные народы, не воспринимала ихъ, однако, во всей цѣлости. Очень часто она заимствовала лишь декоративные элементы, оставляя въ сторонѣ существенные элементы конструкціи — высокіе своды, подпорныя арки и всюду подъ готикой проглядывалъ у нея прежній романскій стиль. Церковь св. Франциска въ Ассизи (1236 — 1259), Сіенскій соборъ, соборъ въ Орвіето

(начать въ 1290 г.), и позже Миланскій соборъ (начать въ 1386 г.) считаются знаменитѣйшими памятниками итальянской готики. Наконецъ, готическое искусство проникло вмѣстѣ съ крестоносцами даже на Востокъ — въ Сирію, на Кипръ, Родосъ и др.

Художественное вліяніе Франціи.

Среди этого всеобщаго развитія готики повсюду чувствовалось вліяніе Франціи, къ мастерамъ которой часто обращались другія страны. «Между 1259 и 1278 гг. деканъ Вимпфенской коллегіи около Гейдельберга поручилъ архитектору прибывшему изъ «Парижа во Французской землѣ» построить церковь на французскій ладъ — *opere francigeno*. Въ 1287 году Этьенъ Боннейль прибылъ изъ Парижа съ десятью товарищами, чтобы построить въ Унсалѣ соборъ и французскіе рабочіе поддерживали здѣсь свою славу. Императоръ Карлъ IV, во время своего путешествія по Франціи при Карлѣ V, увезъ съ собою архитекторовъ, которымъ и принадлежатъ многія зданія въ Богеміи. Соборъ въ Прагѣ былъ начатъ въ 1343 г. французомъ Матѣе д'Аррасъ. Въ XII в. Анри Арлеръ изъ Булони составилъ планъ собора въ Ульмѣ. Испанія пользовалась французскими архитекторами и скульпторами. Планъ собора въ Миланѣ былъ составленъ французами и парижанинъ Никола Бонавентуръ руководилъ работами». (Ренанъ). Жанъ Миньо и Жанъ Рокелинъ де Сенъ-Омеръ работали тамъ послѣ него. Парижанинъ Тьерри началъ на Кипрѣ соборъ въ Никозіи (первая половина XIII в.). Сами иностранцы признавали тогда превосходство Франціи и смотрѣли на Парижъ, какъ на центръ цивилизаціи.

Изъ числа готическихъ зданій въ Германіи, сверхъ указанныхъ авторомъ, должны быть упомянуты: церковь Св. Екатерины въ Оппегеймѣ (1262—1317), соборы въ Магдебургѣ, Страсбургѣ, Вѣнѣ (св. Стефана); ратуши въ Мюнстерѣ и Данцигѣ. Въ Нидерландахъ — соборы въ Антверпенѣ, Утрехтѣ и Брюсселѣ. Въ Англіи — соборъ въ Лихфилдѣ. Въ Испаніи — соборы въ Севильѣ и Барселонѣ.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ВОЗРОЖДЕНІЕ.

ГЛАВА I.

Итальянское возрожденіе въ XIII и XIV вѣкахъ

Состояніе Италіи.

Нерѣдко высказывались предположенія, что художественная культура почти совершенно исчезла въ Италіи въ теченіи предшествовавшаго XIII вѣку періода Среднихъ вѣковъ. Но многочисленные памятники заставляютъ отвергнуть это заблужденіе. Въ различныхъ мѣстностяхъ Италіи иногда даже обнаруживались попытки къ возрожденію, какъ на сѣверѣ въ ломбардской архитектурѣ, въ норманскую эпоху — въ Сициліи, на югѣ — подѣ вліяніемъ большого монастыря Монте-Кассино и позже — при Фридрихѣ II, въ Римѣ — среди мастеровъ, извѣстныхъ подѣ именемъ Космати. Но какъ-бы не былъ великъ интересъ этихъ попытокъ, подлинное итальянское возрожденіе, въ томъ его видѣ, въ какомъ оно развивалось до XVI в., началось лишь въ XIII в. Скульптура была еще неуклюжа и плоска въ Италіи въ то время, какъ во Франціи, въ XII и началѣ XIII вв. она создавала уже образцовыя произведенія.

На сѣверѣ и особенно въ центрѣ Италіи сформировались республики, славившіяся промышленностью

и торговлей, въ которыхъ кипѣла политическая жизнь. Въ XII и XIII вв. Пиза, Генуя и особенно Венеція стояли во главѣ христіанской торговли съ Востокомъ, Миланъ господствовалъ въ Ломбардіи, демократическая по преимуществу Флоренція распространяла повсюду свои сукна и шелковыя матеріи. Увеличеніе богатства среди образованнаго населенія должно было привести и къ успѣхамъ въ области искусствъ. Пиза была, напимѣръ, однимъ изъ первыхъ центровъ тосканскаго искусства. Послѣ побѣды надъ сицилійцами, пизанцы начали постройку своего собора (1063 г.), сохраняющагося какъ одинъ изъ первыхъ памятниковъ самобытной итальянской архитектуры, въ которомъ замѣтно уже употребленіе разноцвѣтнаго мрамора, являющееся характернымъ признакомъ тосканской архитектуры. Рядомъ съ соборомъ скоро былъ сооруженъ баптистерій, твореніе Діотисальва (1158 г.), потомъ кампанилья или колокольня, «Падающая башня», надъ которою первоначально трудились Вильгельмъ Инспрукъ и Боннанъ, а затѣмъ Кампо Санто (кладбище). Всѣ эти зданія, взятыя вмѣстѣ, составляютъ одно дивное произведеніе искусства. Во Флоренціи о Возрожденіи возвѣстила воздвигнутая на господствующемъ надъ городомъ холмѣ красивая церковь Санъ-Миньято (XII в.). Знаменитый баптистерій, служившій ранѣе соборомъ, являлся, быть можетъ, античнымъ сооруженіемъ, лишь передѣланнымъ и приспособленнымъ для христіанскаго обряда. Мѣстный, городской патріотизмъ былъ очень сильнымъ въ эту эпоху: каждый городъ хотѣлъ имѣть красивыя зданія, богатые горожане соревновали другъ-другу и во многихъ городахъ образовались самобытныя художественныя школы. Позднѣе, государственные люди, какъ Медичи во Флоренціи, Висконти и Сфорца въ Миланѣ и др., стремившіеся основать свое могущество на обломкахъ древнихъ учреждений, — также хранили эти традиции: искусство непрерывно развивалось среди политическихъ переворотовъ.

Могущественное влияние на возрождение искусства оказали также литература и вѣрованія. Итальянское искусство испытало сильнѣйшее влияние Данте и св. Франциска Ассизскаго, обаяніе котораго было такъ велико и распространено въ Италіи этой эпохи. Самъ Данте, покинувшій языкъ прошлаго — латынь въ своей «Божественной Комедіи» и замѣнившій его мѣстнымъ нарѣчіемъ, подавалъ художникамъ примѣръ освобожденія отъ традицій, въ то время, какъ его мистическія концепціи и полныя жизни описанія овладѣвали воображеніемъ художниковъ и вдохновляли ихъ. Святой Францискъ проповѣдывалъ слово Божіе даже ласточкамъ и волку въ Губбіо, въ полномъ огненной поэзіи пѣснопѣніи онъ взывалъ ко всѣмъ твореніямъ, называлъ звѣзды, вѣтеръ и птицъ своими братьями и сестрами, и тѣмъ освящалъ любовь къ природѣ. И въ искусство проникло новое вѣніе: великій новаторъ живописи Джотто былъ другомъ Данте и въ то-же время прославлялъ св. Франциска въ своихъ произведеніяхъ. Почти у всѣхъ художниковъ этого времени замѣчается это своеобразное двойное влияние — святого и поэта. Если ко всему этому присоединить еще изученіе антиковъ, особенно обнаружившееся въ XV в. — получимъ всѣ главнѣйшіе элементы итальянскаго возрожденія: стремленіе къ жизненности, наблюденіе природы и влияние прошлаго.

Итальянское искусство въ XIII и XIV вѣкахъ.

Въ XIII и началѣ XIV в. три человекъ олицетворяли итальянское искусство въ трехъ главныхъ его отрасляхъ: Николо Пизано, Джотто и Арнольфо дель Камбіо.

Николо Пизано родился между 1205 и 1207 г. Происходилъ-ли онъ изъ Тосканы или изъ южной Италіи — объ этомъ спорятъ еще до сихъ поръ, хотя нѣкоторыя черты его произведеній сильно напоминаютъ искусство южной Италіи временъ Фредерика II. Большія работы, свидѣтельствующія о новой

эволюціи въ скульптурѣ, созданы имъ уже въ старости, это каеэдра Пизанскаго баптистерія (1260), и каеэдра Сіеннскаго собора (1266 — 1268), исполненная въ сотрудничествѣ съ его сыномъ Джіованни. Стилъ этихъ барельефовъ напоминаетъ античный, хотя они воспроизводятъ тѣ-же религіозные сюжеты, которые изображались въ Средніе вѣка, и Николо Пизано стоитъ въ связи съ готическимъ искусствомъ и даже до извѣстной степени съ французскою скульптурой XIII в. Можно думать, что сохранившіеся на Кампо-Санто въ Пизѣ римскіе саркофаги настолько поразили художника, что онъ даже заимствовалъ съ нихъ нѣкоторыя фигуры, когда работалъ надъ каеэдрой баптистерія. Хотя Николо Пизано и выработалъ свой стилъ, но его фигуры еще тяжеловѣсны, а композиціи нерѣдко неуклюжи. Его сынъ Джіованни (1240 — 1320), бывший строителемъ пизанскаго Кампо Санто (1278 — 1283), уже больше вдохновлялся природой; его произведенія — каеэдры въ Пизанскомъ соборѣ (1302 — 1311) и въ церкви св. Андрея въ Пистойѣ — полны жизни и энергіи, доходящей подчасъ до какого-то неистовства. Андреа Пизано (1270 — 1348), авторъ одной изъ дверей баптистерія, фигуры которой такъ граціозны и изящны, былъ основателемъ цѣлой школы флорентинской скульптуры. Ея вліяніе чувствовалось даже въ великолѣпныхъ барельефахъ собора въ Орвіето, особенно въ исполненныхъ на сюжеты изъ книги Бытія.

До XIII в. итальянская живопись находилась, главнымъ образомъ, подъ глубокимъ вліяніемъ византийскаго искусства. Конечно, мѣстами встрѣчались художники, пытавшіеся быть самобытными, обнаруживались даже нѣкоторые слѣды мѣстныхъ школъ, но только съ появленіемъ Джотто (1267 — 1337) итальянская живопись окончательно пріобрѣла совершенно новый характеръ. Его учитель Чимабуэ пытался уже въ нѣкоторыхъ своихъ произведеніяхъ освободиться отъ византийскаго традиціи, но Джотто не остановился и предъ болѣе смѣлымъ требованіемъ. Во времена своей

славы онъ много путешествовалъ, какъ Николо Пизано и большинство итальянскихъ художниковъ, потому что ихъ призывали изъ города въ городъ. Онъ послѣдовательно жилъ въ Падуѣ, Ассизи, Римѣ, Неаполѣ и др. Его дѣятельность не ограничивалась только живописью: въ 1334 г. Флоренція ввѣрила ему руководство работами по сооруженію собора и въ то-же время онъ давалъ образцы для красивыхъ барельефовъ кампанилы, которые исполнялъ Николо Пизано. Нѣкоторые изъ этихъ большихъ произведеній еще существуютъ. Въ церкви св. Фрайциска въ Ассизи Джотто изобразилъ главнѣйшіе эпизоды изъ жизни св. Франциска, аллегорическія композиции, прославляющія добродѣтели, сцены изъ Новаго Завѣта. Въ капеллѣ Санта Марія дель Арена въ Падуѣ онъ написалъ сцены изъ жизни Христа и Богоматери. Церковь Санта Кроче во Флоренціи онъ украсилъ сценами изъ жизни Іоанна Евангелиста и Іоанна Крестителя. Еще болѣе самобытный, чѣмъ Николо Пизано, онъ работаетъ не подъ античнымъ вліяніемъ, а на основаніи наблюденія природы; онъ сохраняетъ религіозное вдохновеніе прошлаго, но выражаетъ его въ новыхъ формахъ. Его фигуры полны прелести самой жизни и правдивости выраженій; по позамъ и жестамъ онъ принадлежитъ той средѣ, въ которой жилъ самъ художникъ; композиции Джотто часто исполнены драматической силы. Всѣ подражавшіе Джотто повторяли, что истиннымъ началомъ искусства являются «триумфальныя врата изученія природы», какъ сказалъ одинъ изъ нихъ, Ченнино Ченнини, въ своей «Книгѣ искусства».

Вліяніе Джотто было громадно. Его испытало большинство прославленныхъ живописцевъ центральной Италіи XIV вѣка: Таддео Гадди, Джоттино, Спинелло Аретино и др. Даже скульпторы слѣдовали за нимъ: одинъ изъ величайшихъ мастеровъ Флоренціи въ эту эпоху — Орканья, бывший одновременно живописцемъ и скульпторомъ, весь проникнутъ духомъ Джотто. Объ этомъ свидѣлствуетъ

исполненная имъ дарохранительница въ Д'оръ Санъ Микело, являющаяся истиннымъ шедевромъ. Единственный упрекъ, съ которымъ можно обратиться ко всемъ этимъ послѣдователямъ Джотто — это ихъ чрезмерная вѣрность учителю: до самой середины XV вѣка флорентійская школа носила черезчуръ однообразный характеръ.

Въ Сиенѣ, долго соперничавшей съ Флоренціей, развилась своя школа живописи, которую въ началѣ XIV в. представлялъ Дуччіо, еще связанный традиціями византийскихъ мастеровъ. Послѣдовавшій за нимъ Симоне ди Мартино былъ поставленъ Петраркой въ одинъ рядъ съ Джотто. Его произведенія замѣчательны по иѣжности впечатлѣнія. Мартино умеръ (1344) во Франціи, въ Авиньонѣ, гдѣ онъ работалъ надъ украшеніемъ папскаго дворца. Другой сиенецъ Амброджіо Лоренцетти украсилъ фресками муниципальный дворецъ въ Сиенѣ. Впослѣдствіи сиенская школа утратила, однако, свою жизненность.

Въ архитектурѣ, хотя и не замѣчалось столь глубокаго преобразованія, какъ въ живописи или скульптурѣ, однако, XIII в. и здѣсь былъ эпохою возрожденія. Въ Тосканѣ образовалась школа, придавшая церквамъ этой страны крайне своеобразный видъ новыми пропорціями частей зданія, тонкостью деталей, облицовкою бѣлымъ и чернымъ мраморомъ. Употребляя повсюду стрѣлчатое скрещеніе сводовъ, флорентійскіе архитектора дѣлали стѣны толще и избѣгали устройства подпорныхъ арокъ. За то, надъ пересѣченіемъ корабля и трансента они воздвигали обширные купола. Изъ строителей этой эпохи наиболѣе извѣстенъ былъ Арнольфо дель Камбіо, построившій церковь Санта Кроче, начавшій въ 1296 г. соборъ во Флоренціи и церковь Санта Марія дель Фиоре, сооруженіе которой длилось до 1357 г. Изъ всѣхъ его произведеній, быть можетъ, самымъ грандіознымъ, какъ по виду, такъ и по вызываемымъ имъ воспоминаніямъ, является дворецъ Синьоріи во Флоренціи,

предпринятый имъ не задолго до своей смерти въ 1298 г. Правительству этого мятежнаго города необходимо было создать для себя убѣжище на случай бунта и архитекторъ хотѣлъ, чтобы коммунальнѣй дворецъ уже самою толщиною своихъ стѣнъ внушалъ уваженіе и боязнь, но это преобладающее впечатлѣніе должно было смягчаться изяществомъ. Окна со стройными колонками, рядъ маленькихъ аркадъ, въ которыхъ сверкають гербы Флоренціи и высокая башня (кампанилья), возвышающаяся надъ зданіемъ, разнообразяють его внушительный характеръ. Находящаяся рядомъ «Лоджія деи Ланди», начатая въ 1376 г. является твореніемъ Франческо Таленти и Бенчи ди Чіоне. Неподалеку находится относящійся къ XIII и XIV вв. дворецъ подесты (градоначальника) «Барджелло» съ его очаровательною и живописною лѣстницею внутренняго двора. Сиенна, такъ-же, какъ Флоренція и Пиза, принадлежитъ къ числу городовъ, дающихъ представленіе о богатствѣ построекъ этой эпохи (соборъ, общественный дворецъ XIII в.).

Такова въ сжатомъ видѣ картина возникновенія итальянскаго возрожденія. Талантливыхъ мастеровъ и красивые памятники можно найти по всей Италіи, но Флоренція, которой мы удѣлили особое вниманіе, являлась преимущественнымъ центромъ художественной жизни эпохи.

Флорентійская школа XV вѣка: Брунеллески, Гиберти, Донателло.

Въ XV вѣкѣ Флоренція сохраняла еще свое главенство, но характеръ искусства измѣнился. Вѣрное наблюденіемъ надъ природой, оно воспроизводило ее съ большою свободой и совершенствомъ. Три чело-вѣка, три флорентинца: Брунеллески (1377—1446), Гиберти (1378—1455) и Донателло (1386—1466) являлись въ началѣ вѣка представителями новаго искусства.

Они, конечно, испытали влияние античного искусства, но это влияние часто слишком преувеличивается *). В XIV в. любовь к античному обратилась в какой-то культ. Во имя древних учреждений, побуждаемый воспоминаниями, связанными с памятниками прошлого, Рензи хотѣлъ даровать Риму новое правительство, а Петрарка раздѣлялъ его воодушевление. Въ разныхъ мѣстахъ Италіи собирались коллекціи медалей, бронзы, античныхъ мраморовъ. Въ XV в. умножилось число гуманистовъ, посвятившихъ себя изученію греческой и римской культуры, они приобрѣли серьезное влияние, многіе даже были политическими дѣятелями. Художники, до извѣстной степени, испытывали влияние гуманистовъ. Гиберти собиралъ античныя произведенія и съ глубокимъ воодушевленіемъ говорилъ о нихъ въ своихъ письмахъ. Однако, античное влияние во всей своей силѣ проявилось въ области искусствъ лишь въ XVI в. Художники XV в. гораздо больше слѣдовали природѣ, чѣмъ влиянію прошлого, они оставались флорентійцами въ выборѣ сюжетовъ, въ чувствахъ, въ стилѣ. Античное влияние особенно проявилось лишь въ орнаментикѣ и архитектурѣ.

Несмотря на то, что Брунеллески занимался иногда скульптурой, онъ прежде всего былъ архитекторомъ. Наибольше замѣчательное его произведение, — это куполъ собора во Флоренціи. Нѣсколько разъ собирались съѣзды инженеровъ и архитекторовъ, чтобы заняться изученіемъ этого купола, но его громадныя пропорціи усложняютъ рѣшеніе проблемы. Преодолевъ многія затрудненія, Брунеллески выработалъ, наконецъ, въ 1421 г. его планъ: куполъ опирается

*) Употребляемый въ этой и послѣдующихъ главахъ терминъ „античное искусство“ долженъ быть выясненъ. Лишь въ XIX в. мы узнали подлинное греческое искусство въ самыхъ его памятникахъ и притомъ лучшихъ временъ. До этого-же времени подъ „античнымъ искусствомъ“ надо разумѣть копія съ греческихъ оригиналовъ, произведенія эпохи упадка греческаго искусства и римскую скульптуру.

Прим. авт.

на барабанъ, прорѣзанный окнами, черезъ которыя свѣтъ въ изобиліи проникаетъ внутрь зданія. Немного спустя, въ 1425 г., онъ, вдохновившись римскимъ искусствомъ, началъ церковь Санъ-Лоренцо, больше напоминающую древнія базилики, чѣмъ средневѣковыя постройки. Въ гражданской архитектурѣ исполненныя имъ части палаццо Питти носятъ яркій характеръ силы и величія. Его вліяніе было значительно. Изъ шедшихъ по одному пути съ нимъ наиболѣе извѣстнымъ былъ Микелоццо (1391—1472). Козьма Медичи избралъ его для постройки дворца своей фамиліи (теперь палаццо Риккарди), стиль котораго часто воспроизводился во Флоренціи и остальной Италіи, и монастыря Санъ-Марко. Съ теченіемъ времени подражаніе античному искусству усилилось. Альберти (1404—1472 г.) былъ однимъ изъ наиболѣе ярыхъ его приверженцевъ, какъ это свидѣлствуетъ его «Трактатъ объ архитектурѣ». Одно изъ важнѣйшихъ его произведеній — церковь св. Франциска въ Римини — скорѣе языческій храмъ, чѣмъ христіанскій. Альберти принадлежатъ во Флоренціи фасадъ церкви Санта Марія Новелла — одна изъ прекраснѣйшихъ церквей въ городѣ — и палаццо Руцелло. Но едва ли не самымъ прекраснымъ изъ всѣхъ флорентійскихъ палаццо XV в. является палаццо Строцци, построенный Бенедетто да Майно.

Гиберти было всего двадцать четыре года, когда флорентійскій магистратъ объявилъ конкурсъ на украшеніе бронзовыхъ дверей баптистерія, и все-же онъ одержалъ побѣду. Прежде всего онъ исполнилъ съверныя двери (1403—1429), затѣмъ ему были поручены наиболѣе извѣстныя восточныя двери, надъ которыми онъ и работалъ съ 1425 по 1452 г. Десять панно этихъ дверей заняты сценами изъ Ветхаго Завета; нерѣдко въ одну раму соединены многіе эпизоды, напримѣръ: созданіе Адама и Евы, ихъ грѣхопаденіе и изгнаніе изъ земнаго рая. Въ промежуткахъ Гиберти помѣстилъ 24 статуэтки библейскихъ лицъ и, между статуэтками, 24 головы. Все это онъ

окупили большимъ бордюромъ, въ которомъ изображали животныхъ, играющихъ среди цвѣтовъ и листвы. Изваянные Гиберти двери вызывали изумленіе во все время, а Микель-Анджело провозгласилъ ихъ достойными занять мѣсто дверей въ рай. Ихъ общій видъ отличается замѣчательнымъ богатствомъ, а отдѣльныя фигуры — чарующимъ изяществомъ. Въ восточныхъ дверяхъ поражаетъ также множество фигуръ, участвующихъ въ одной композиціи, но на различныхъ планахъ (поверхности болѣе или менѣе удаленныя отъ зрителя) и притомъ безъ всякаго замѣшательства или безпорядка. Самъ Гиберти говорилъ, что достигъ этого лишь путемъ долгаго изученія техническихъ приѣмовъ живописи и законовъ перспективы. Онъ былъ, впрочемъ, больше ювелиромъ, чѣмъ скульпторомъ и никогда не работалъ изъ мрамора. Извѣстно также, что первоначально, въ молодости, онъ изучалъ живопись.

Донателло былъ еще болѣе вѣренъ тѣмъ-же принципамъ скульптуры. Въ работахъ изъ бронзы или мрамора онъ обнаружилъ и понынѣ непревзойденныя знаніе и тонкость исполненія. Онъ изучалъ античное искусство, иногда создавалъ даже прелестныя подражанія ему, какъ въ медальонахъ палаццо Риккарди, но этотъ культъ прошлаго нисколько не умалялъ его самобытности. Донателло былъ реалистъ, который, по временамъ, увлеченный любовью къ точному наблюденію природы, не отступалъ даже передъ странными и печальными концепціями, какъ это доказываетъ его «Іоаннъ Креститель» — худой, какъ-бы иссохшій отъ аскетизма и особенно его ужасающая «Магдалина» флорентійскаго баптистерія. Но въ другихъ произведенияхъ онъ, напротивъ, обнаруживалъ большую нѣжность и красоту выраженія. Эти различныя стремленія его таланта нисколько не противорѣчили другъ другу, но объединялись общимъ принципомъ: воспроизводить человѣческую природу во всемъ разнообразіи ея дѣйствительныхъ формъ. Произведенія Донателло многочисленны. Во Флоренціи находятся: пол-

ные благородства и величія «Апостолы, Пророки и Святые» въ Д'Орѣ Санъ Микель и Кампанильѣ; «Давидъ» и «Юдиѣ» изъ бронзы; барельефы, исполненные имъ для собора и каѳедры церкви Санъ Лоренцо. Донателло часто воспроизводилъ дѣтей и никто не могъ лучше его передавать гибкость ихъ движеній и оживленность ихъ игръ. Его дѣятельность проявлялась и за предѣлами Флоренціи, особенно въ Падуѣ, какъ это доказываютъ конная статуя кондотьера Гаттамелата и бронзовые барельефы церкви Санъ Антоніо. Надо замѣтить, что изъ бронзы не отливали уже статуй со временъ древности. Изъ его многочисленныхъ учениковъ лучшимъ былъ Веррокіо (1435 — 1488), изваявшій съ такою силою осанки и энергіей конную статую кондотьера Коллеоне въ Венеціи.

Рядомъ съ Гиберти и Донателло стоитъ Лука делла Роббіа (1400 — 1482), лучшимъ произведеніемъ котораго является рядъ барельефовъ флорентійскаго собора. На нихъ изображены молодые люди и дѣти, танцующіе, поющіе и играющіе на различныхъ музыкальныхъ инструментахъ. Позы, типы, выраженія — все здѣсь жизненно и естественно. Лука делла Роббіа прославился также своими барельефами изъ глазурованной глины. Эти работы унаслѣдовали отъ него члены его семьи, почти въ теченіе цѣлаго вѣка образующившіе особую корпорацію мастеровъ, преданныхъ многоцвѣтной скульптурѣ. Можно упомянуть еще многихъ другихъ менѣе знаменитыхъ мастеровъ: Агостинно ди Дуччіо, Дезидеріо да Сеттиньяно, Бенедетто да Маяно, Мино да Фіезоле, Роселлини, Поллаюоло, Маттео Чивитали и др. Что касается техники, то слѣдуетъ отмѣтить, что всѣ эти скульпторы, вѣрные античнымъ и средневѣковымъ традиціямъ, продолжали разнообразить видъ мрамора употребленіемъ красокъ и золота. Микель-Анджело былъ, повидимому, первымъ, окончательно порвавшимъ съ многоцвѣтностью въ скульптурѣ.

Флорентійскіе живописцы XV вѣка.

Флорентійскіе живописцы не слѣдовали традиціямъ школы Джотто. Паоло Учелло (1397 — 1475) полюбилъ перспективу, которою древніе живописцы почти не занимались; фра Филиппо Липпи (1406 — 1469), бывшій въ большомъ почетѣ при Медичи, исполнялъ религіозные сюжеты въ свободной манерѣ и замѣтно стремился къ реализму («Мадонна» въ Уффици, фреска въ капеллѣ Бранкаччи, фрески въ церкви Санта Марія Новелла). Превосходнѣйшимъ мастеромъ первой половины XV в. былъ Мазааччіо (1401 — 1428), настоящій предшественникъ Рафаэля, у котораго знаніе композиціи соединялось то съ силой, то съ нѣжностью выраженія. За свою недолгую жизнь онъ создалъ произведенія, въ которыхъ чувствовалась уже полная зрѣлость таланта, какъ, напримеръ, его фрески въ флорентійской церкви дель Кармине (особенно «Уплата дидрахмы»). Онѣ служили впослѣдствіи образцами для изученія и подражанія молодымъ живописцамъ.

Существовала, однако, другая школа, служившая религіозному и мистическому идеалу предшествовавшаго вѣка. Въ теченіи первой половины XV в. изъ нея вышелъ великій мастеръ — доминиканецъ Фра Анджелико да Фіезоле (1387 — 1455). Совсѣмъ молодымъ еще вступивъ въ монастырь, онъ сохранилъ наивную и глубокую вѣру, которою запечатлѣны выраженія лицъ на его фрескахъ и картинахъ. Особенно возвышалась его кисть въ стѣнной живописи, которою онъ украсилъ монастырь Санъ Марко во Флоренціи и одну изъ ватиканскихъ капеллъ въ Римѣ. Исполненныя уже къ концу его жизни, эти фрески превосходятъ всѣ остальные его произведенія разнообразіемъ композицій: ихъ сюжеты заимствованы изъ жизни св. Этьена и Лаврентія.

Въ Эрмитажѣ имѣется выпиленная изъ стѣны монастыря св. Доминика въ Фіезоле подлинная фреска фра-Анджелико, изображающая Богоматерь со св. Доминикомъ и Ѳомой Аквинскимъ (1674). Въ Румини, музей есть копія поясного изображенія Богоматери фра-Анджелико.

• **Флорентійская школа въ концѣ XV вѣка.**

Фра-Анджелико былъ исключеніемъ во Флоренціи. Къ срединѣ XV в. новая натуралистическая школа восторжествовала во всѣхъ искусствахъ и тогда, въ продолженіи всего 10—15 лѣтъ исчезаетъ большинство мастеровъ, о которыхъ шла рѣчь, и, передъ появленіемъ Ліонардо да Винчи, Микель-Анджело и Рафаэля, въ флорентійской школѣ начинается переходный періодъ, заполняющій большую часть второй половины XV в. Итальянская цивилизація принимаетъ все болѣе языческій характеръ. Сама церковь подаетъ примѣръ въ этомъ: многіе кардиналы и папы, какъ Николай V, становятся извѣстными гуманистами.

Управлявшій Флоренціей съ 1469 по 1492 г. Лоренцо Медичи — изящный, просвѣщенный, даже поэтъ, прославляетъ Платона и образованность его приближенныхъ. Онъ обогащаетъ античныя коллекціи, собранныя его предшественниками, передаетъ ихъ въ распоряженіе художниковъ и тѣмъ создаетъ какъ-бы школу изящныхъ искусствъ. Архитекторы Джуліо и Антоніо Санъ Галло погружаются въ изученіе римскихъ памятниковъ; Антоніо Поллаиоло (1429—1498) исполняетъ для Медичи картины на сюжеты подвиговъ Геркулеса, Сандро Боттичелли (1447—1510), въ своихъ произведеніяхъ, полныхъ странной прелести, но подчасъ жеманныхъ, дѣлаетъ нерѣдко заимствованія изъ языческой мифологіи («Весна», «Рожденіе Венеры» и «Паллада» во Флоренціи) — и всѣ они продолжаютъ писать христіанскихъ мадоннъ. (Знаменитая боттичеллиевская мадонна «Magnificat» находится въ палаццо Уффици во Флоренціи). Число заслуживающихъ вниманія живописцевъ такъ велико, что трудно сдѣлать выборъ. Доменико Гирландайо (1449—1494) наиболѣе самобытенъ въ сценахъ изъ жизни Богоматери и Іоанна Крестителя, которыми онъ украсилъ клиросъ церкви Санта Марія Новелла во Флоренціи, костюмы, позы, характеръ лицъ, мелочи обстановки — все принадлежитъ Италіи

XV вѣка и кажется, что евангельскіе сюжеты служили здѣсь только поводомъ для изображенія современной художнику итальянской жизни. Композиціи отличаются, однако, правильностью, а рисунокъ точенъ и ясенъ. Бенедццо Гоццолі (1420 — 1497) украсилъ стѣны Кампо Санто въ Пизѣ картинами въ декоративномъ стилѣ — омыаніе Ноя и исторія Вавилонской башни. Во Флоренціи на стѣнахъ капеллы въ палаццо Медичи онъ развернулъ пышный кортежъ королей и волхвовъ, направляющихся въ Вифлеемъ, Лука Синьорелли (1441 — 1523) въ своихъ фрескахъ собора въ Орвіетто интересовался выраженіемъ силы, а своимъ изученіемъ обнаженнаго тѣла и запятыями анатоміей заставляеть иной разъ вспоминать о Микель Анджело.

Языческій духъ флорентійскаго возрожденія, въ концѣ XV в. нашелъ пламеннаго противника въ лицахъ Джироламо Саванароллы, который, благодаря своему яростному и мрачному краснорѣчію, овладѣлъ на нѣкоторое время Флоренціей. Онъ проклиналъ изученіе антиковъ и хотѣлъ освободить искусство отъ служенія однимъ вѣщнымъ формамъ, очистить и освятить его. Возвышенность этихъ идей привлекала къ нему самихъ артистовъ: многіе изъ нихъ стали его послѣдователями. Но новая жизнь, которую Саванаролла хотѣлъ привить во Флоренцію, скоро показалась ей чрезчуръ грубою, вліяніе Саванароллы ослабло и враги довели его до смерти (1498).

Умбрійская школа: Перуджино.

Религіозное искусство, которое провозглашалъ Саванаролла, появилось неподалеку отъ Флоренціи, въ гористой Умбріи. Величайшимъ изъ умбрійскихъ мастеровъ былъ Пьетро Ваниуччи (1446 — 1524), прозванный «Перуджино», потому что онъ, главнымъ образомъ, жилъ въ Перуджии. Онъ часто работалъ во Флоренціи и зналъ всѣ новшества, вошедшія въ живо-

нись его временъ, но, какъ о немъ говорили, «всегда пребывалъ живописцемъ кроткой сосредоточенности, божественныхъ экстазовъ, преимущественнымъ живописцемъ мадоннъ и святыхъ». Крупнѣйшею его работою является украшеніе залы дель Камбіо въ Перуджіи (1496—1500). Его картины многочисленны, но, въ особенности, въ послѣдніе годы жизни, онъ продолжалъ до отвращенія повторять тѣ-же сюжеты, типы и выраженія. Пинтуриккіо (1455—1513), крупнѣйшими произведеніями котораго является живопись книгохранилища Сіенскаго собора и апсиды Борджіи въ Ватиканѣ, отличался стремленіемъ къ историческимъ сюжетамъ и декоративнымъ эффектамъ.

Падуанская школа: Мантенья.

На сѣверѣ Италіи образовались другіе центры художественной культуры. Въ Падуѣ, напримѣръ, родился и образовался одинъ изъ великихъ мастеровъ живописи Мантенья (1431—1506). Его мужественный талантъ передавалъ античныя формы со своеобразною свободой кисти. Хорошій, иногда слегка сухой рисовальщикъ, отлично знающій строеніе человѣческаго тѣла, онъ придавалъ своимъ героямъ твердость и изумительное благородство движеній: его картины «Тріумфъ Юлія Цезаря» (въ Гамптонкуртѣ около Лондона) походятъ по своему стилю на барельефы. Самобытность Мантеньи всего ярче замѣтна въ фрескахъ церкви Эремитани въ Падуѣ, сюжеты которыхъ извлечены изъ легендъ о св. Христофорѣ и св. Іаковѣ. Сила концепціи въ нихъ равняется съ знаніемъ техническихъ пріемовъ и грандіозностью общаго вида композиціи, въ то время, какъ окружающія эти фигуры на фрескахъ зданія свидѣлствуютъ объ изученіи древнихъ памятниковъ. Въ Мантуѣ онъ украсилъ одну изъ залъ замка сценами изъ жизни Людовико Гонзаго.

Венеціанская школа: Беллини.

Венеція, болѣе другихъ итальянскихъ городовъ связанная съ Востокомъ, поддерживавшимъ ея силу и богатство, была связана и въ искусствѣ съ византійскими традиціями. Однако, готическое искусство проникло и въ нее, но приняло новый характеръ и создало прекрасныя зданія, которыя кажутся одновременно принадлежащими Западу и Востоку: палаццо Дожей, начатое въ концѣ XIV в. Джіованни Бонмъ и его сыновьями, «Ка-Доро» (дворецъ), фасадъ котораго является своего рода чудомъ граціи и фантазіи. Въ этотъ добровольно уединявшійся отъ всей остальной Италіи городъ духъ Возрожденія проникъ поздно. Лишь съ половины XV в. новый духъ начинается чувствоваться въ архитектурѣ и скульптурѣ, особенно съ появленіемъ семьи Ломбарди, произведенія которой переполняютъ Венецію: какъ типъ ихъ сооруженій можно указать палаццо Вендраминъ Калерджи (1481). Но изъ всехъ искусствъ наибольшій блескъ приобрѣла въ Венеціи живопись. Около середины XV в. вмѣстѣ съ Виварини народилась новая школа, которая въ началѣ была отчасти связана съ германскими школами. Сицилійскій живописецъ Антонелло ди Мессине, отправившійся во Фландрію, чтобы изучить техническіе приемы у Ванъ-Эйка, поселился въ Венеціи и ввелъ въ стиль смѣшеніе иностранныхъ и итальянскихъ элементовъ. Писавшій мадоннъ и святыхъ Карло Кривелли (1450 — 1493), еще вѣрный Среднимъ вѣкамъ по способу композиціи картинъ и рисунку фигуръ, поражалъ богатствомъ аксессуаровъ и блескомъ колорита. Но развитіе венеціанской живописи въ особенности стало замѣтнымъ съ появленіемъ Беллини. Якопо Беллини покинулъ родной городъ, чтобы лучше ознакомиться съ флорентійскою и падуанскою школами, съ натурализмомъ и античнымъ искусствомъ. Изъ двухъ его сыновей Джованни (1427 — 1516) и Джентиле (1426 — 1507), первый — вѣжная и простая

душа — избиралъ благочестивые сюжеты и придавалъ своимъ мадоннамъ и святымъ глубокую нѣжность и большое благородство. Совершенно инымъ былъ его братъ. У него было меньше мистическаго чувства, а больше стремленія къ декоративнымъ эффектамъ, онъ любилъ изображать толпу, процессіи и шествія, проходившія по площадямъ Венеціи. Изъ его современниковъ такое-же настроеніе духа было у Витторе Карпаччіо (1470 — 1522). Его большія картины на сюжеты изъ жизни св. Урсулы, находящіяся въ венеціанской академіи изящныхъ искусствъ, превосходятъ воскрешаютъ былую венеціанскую жизнь.

Если-бы въ то время объѣхать Италію изъ города въ городъ — всюду встрѣтились-бы мастера, создающіе прекрасныя произведенія. Сколько отраслей искусства — медали, миниатюры и т. п. — должны мы здѣсь обойти молчаніемъ изъ-за недостатка мѣста. Изъ мастерскихъ Фаенца, Губбіо, Каффаджіоло, Урбино и др. выдѣлывавшихъ фарфоровыя издѣлія — майолики, выходили блюда и вазы, изъ-за которыхъ теперь спорятъ музеи и коллекціонеры и которыя чаруютъ взгляды разнообразіемъ тоновъ и богатствомъ украшеній. Упомянемъ еще гравюру, которая быстро развивалась, то создавая оригинальныя композиціи, то обращаясь къ воспроизведенію твореній другихъ искусствъ. Долгое время были извѣстны лишь грубѣя гравюры на деревѣ, происхожденіе которыхъ служить еще предметомъ споровъ, а гравюра или бумага, воспроизводящая штрихи вырѣзанные рѣзцомъ на металлической пластинкѣ, распространилась въ Италіи лишь въ XV в. Мантенья овладѣлъ приемами искусства гравированія и показалъ всѣ его достоинства. Въ его эстампахъ, исполненныхъ широко и ясно, встрѣчаются всѣ лучшія достоинства его карандаша и кисти.

Италію охватила тогда какая-то художественная лихорадка: герцоги спорили съ городами изъ-за художниковъ. Ихъ произведеніями интересовался, впрочемъ, не одинъ какой-нибудь избранный классъ, но

весь народъ, какъ это было раньше въ Греціи. Безпрерывное поощреніе, споры и сужденія побуждали художниковъ на борьбу, заставляли напрягать усилія и создавать себѣ славу новыми произведеніями. Само воспитаніе художника благопріятствовало развитію его индивидуальности: оно не заключало питомца въ тюрму односторонняго воспитанія, но позволяло ему переходить отъ учителя къ учителю, подвергаться различнымъ вліяніямъ и свободно вырабатывать собственное направленіе.

Флорентійская школа XV в. въ Эрмитажѣ представлена очень не богато. Сверхъ упомянутой фрески Фьезоле имѣются: „Поклоненіе волхвовъ“ Боттичелли (3) и двѣ приписываемыя Гирландайо мадонны (30 и 31). Мантеня представленъ тремя рисунками (1—3), наиболее интереснымъ является „Положеніе Христа во гробъ“. Умбрійская школа представлена очень жизненнымъ портретомъ юноши работы Перуджино (7). Въ Румянц. музеѣ есть двѣ старинныя копіи картинъ Перуджино („Св. семейство“). Картины Веллини въ Эрмитажѣ нѣтъ.

ГЛАВА II.

Итальянское искусство въ концѣ XV и XVI вѣковъ.

Апогей итальянскаго искусства.

Въ концѣ XV и въ XVI вв. появились величайшіе гении итальянскаго искусства: Ліонардо да Винчи (1452—1519), Микель-Анджело Буонаротти (1475—1564), и Рафаэль Санти (1483—1520). Не смотря на то, что двое первыхъ были флорентійцами, большая часть ихъ жизни протекала внѣ ихъ родного города. Папы, особенно Юлій II и Левъ X, старались тогда сдѣлать центромъ художественной жизни Римъ. Одинъ — ярый патріотъ съ неукротимымъ духомъ, всю свою энергію посвящавшій на изгнаніе изъ Италіи занимавшихъ ее тогда иноземцевъ; другой, изъ рода Медичи, — тонкій умъ,

другъ мира и любитель удовольствій. Но при всемъ различіи характеровъ, ихъ объединяла общая любовь къ искусствамъ.

Ліонардо да-Винчи.

Ліонардо да Винчи былъ ученикомъ Вероккіо, но молодость его неизвѣстна. Различные документы позволяли думать, что онъ пробылъ нѣкоторое время на Востокѣ, на службѣ у египетскаго султана, но это предположеніе теперь оставлено. Во всякомъ случаѣ, въ 1483 г. онъ отправился изъ Флоренціи искать милости у герцога миланскаго Людовика Мора и съ 1483 по 1499 г. завѣдывалъ искусствами при миланскомъ дворѣ. По неяснымъ, къ несчастію, легендамъ, онъ даже образовалъ изъ своихъ учениковъ настоящую академію и нѣкоторые его труды, какъ «Трактатъ о живописи», служили для нея учебными руководствами. Да Винчи, прежде всего, заботился о знаніи пропорцій человѣческаго тѣла, какъ это доказываютъ его произведенія и сочиненія: онъ составилъ «Трактаты» о движеніяхъ человѣка и о пропорціяхъ человѣческаго тѣла, о «божественной пропорціи», какъ онъ выражался. Его рисунки, разсѣянные по музеямъ и частнымъ коллекціямъ (особенно много ихъ въ музеяхъ Милана, Венеціи, Флоренціи и въ Луврѣ), свидѣтельствуютъ о постоянномъ изученіи природы: наброски головъ, человѣческаго тѣла, животныхъ, цвѣтовъ, зданій, ювелирныхъ вещей, машинъ, кораблей, пушекъ. Величайшимъ изъ скульптурныхъ его произведеній должна была-бы быть конная статуя Франциско Сфорца. Онъ многіе годы работалъ надъ нею и когда, наконецъ, была готова модель изъ глины — онъ все-же не рѣшался приступить къ отливкѣ ея изъ бронзы. Модель скоро разрушилась и объ его проектѣ мы можемъ теперь судить лишь по рисункамъ. Въ то-же время онъ писалъ свою «Тайную вечерю», украшающую одну изъ стѣнъ монастыря Санта Марія делле Граціа въ Миланѣ. Полуразрушившаяся во второй половинѣ XVI

вѣка, нѣсколько разъ реставрированная, «Тайная вечеря» въ современномъ своемъ видѣ даетъ лишь слабое представление о первоначальномъ произведеніи. И все-же сколько глубины и гармоніи въ этой восхитительной композиціи, какое разнообразіе въ выраженіяхъ лицъ и позахъ апостоловъ!

Въ 1499 г. Людовикъ Моръ былъ изгнанъ французами. Ліонардо покинулъ Миланъ, блуждалъ по разнымъ мѣстамъ, въ 1502 г. нанялся на службу къ Цезарю Борджіа въ качествѣ архитектора и инженера, занимался постройкой укрѣпленій. Въ 1503 г. онъ вернулся во Флоренцію и принялъ порученіе украсить одну изъ стѣнъ большой залы дворца Синьории. Онъ избралъ сюжетомъ одинъ изъ эпизодовъ выигранной флорентійцами битвы при Ангіари. Исполненный имъ картонъ вызывалъ живѣйшее изумленіе, что-же касается фрески, то она не была окончена. Отъ нея остались только описанія, да нѣсколько набросковъ. Позднѣе, Францискъ I призвалъ Ліонардо во Францію (1516), но онъ вскорѣ умеръ въ Клу, около Амбуаза. Въ галлерей Боргезе находится — «Леда» Ліонардо; въ галлерей Уффици — «Поклоненіе волхвовъ»; въ Луврѣ нѣсколько картинъ: «Мадонна въ гротѣ», «Богоматерь и св. Анна», «Іоаннъ Креститель» и знаменитый портретъ «Моны Лизы» или «Джіоконды». «Такъ пріятно ея выраженіе, — писалъ Вазари по поводу «Джіоконды», — такъ сладостна ея улыбка, что произведеніе кажется скорѣе божественнымъ, чѣмъ человѣческимъ; это — сама жизнь».

Странная, вызывающая раздраженіе судьба постигла прекраснѣйшія изъ произведеній Ліонардо. Тѣ, которыми мы обладаемъ, доказываютъ, что никто, быть можетъ, не достигалъ столь высокой гармоніи, не имѣлъ такого дара къ передачѣ выраженія и граціи. Этотъ художникъ, полный разнообразія и глубокаго очарованія, былъ въ то-же время однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ умовъ своей эпохи. Прочитанный теперь его рукописи, писанныя особымъ шифромъ, показываютъ, что его беспокоили всѣ проблемы — ма-

тематики, естествознанія, философіи — и онъ непрерывно опережалъ свой вѣкъ, предвосхищая научныя открытія нашихъ дней.

Вліяніе Ліонардо было велико. По словамъ Вазари, его испыталъ въ молодости самъ Рафаэль и, выйдя изъ школы Перуджино, подражалъ манерѣ да-Винчи, но не могъ сродниться съ нею. Вокругъ Ліонардо въ Миланѣ образовалась настоящая ломбардская школа, сохранявшая, однако, въ очень малой степени нѣкоторыя достоинства манеры своего учителя и всего чаще обращающаяся къ религиознымъ сюжетамъ. Изъ этихъ художниковъ лучшимъ былъ Бернардино Луини (1470 — 1529), талантъ пріятный и нѣжный, изъ многочисленныхъ произведеній котораго наиболѣе значительными являются хранящіеся въ Саронно въ Лугано, хотя и сохранившіеся фрески въ Миланскомъ музеѣ и Луврѣ даютъ представление объ его стилѣ. Подражаніе Ліонардо могло легко довести до извѣстной жемайности, которая и замѣчается, напримѣръ, въ картинахъ Содома (1477—1549), несмотря на обольстительную грацію его женскихъ фигуръ (фрески изъ жизни св. Бенедикта въ Монте Оливето, изъ исторіи Александра Великаго въ Фарнезинѣ въ Римѣ и др.) Въ Ломбардію проникали также и сѣверныя вліянія, слѣды которыхъ встрѣчаются иногда въ произведеніяхъ ломбардцевъ, какъ, напримѣръ, у Гауденціо Феррари. Между Сѣвornoю Италіей, Фландріей и Германіей, несомнѣнно, существовали близкія художественныя сношенія.

Изъ произведеній Л. да-Винчи въ Эрмитажѣ имѣется одна „Мадонна Литти“ (13а), принадлежность которой кисти Ліонардо подвергается, впрочемъ, значительнымъ сомнѣніямъ и эта картина, всего вѣроятнѣе, принадлежитъ кому-либо изъ его учениковъ или послѣдователей. Изъ копій съ его картинъ упомянемъ „Ангела“ (1687) и „Тайную вечерю“ (16) въ уменьшенномъ видѣ, работы Марко д'Оджоне (1476—1530). Въ Румянцевскомъ музеѣ есть большая копія „Тайной вечери“ итальянской работы XVI в., къ сожалѣнію, очень неудачно помѣщенная. — Кисти Луини въ Эрмитажѣ принадлежатъ три картины: „Мадонна“ (71), сильно потемнѣвшая „св. Екатерина“ (72) и „св. Серафимъ“ (73). Картины Содома въ Эрмитажѣ нѣтъ.

Микель-Анджело.

Между Ліонардо да-Винчи и Микель-Анджело — разни́ца громаднa: одинъ былъ полонъ чувства мѣры и гармоніи, другой проявлялъ силу и въ самыхъ замыслахъ и въ исполненіи ихъ. Ученикъ Гирландайо, Микель-Анджело еще въ юные годы былъ замѣченъ Лоренцо Медичи, который и взялъ его къ себѣ въ товарищи своему сыну и племянникамъ. Онъ прожилъ у Медичи до 1492 г. среди писателей и художниковъ, изучая собранные Медичи античные мраморы. Уже въ бронзовомъ барельефѣ «Битва центавровъ» (музей Буонаротти во Флоренціи) замѣтенъ его пылъ и страсть къ передачѣ движеній. Послѣ смерти своего покровителя, съ 1492 по 1496 г., Микель-Анджело работалъ то во Флоренціи, то въ Венеціи или въ Болоньѣ. Саванаролла повліялъ на возмущенный и мрачный духъ Микель-Анджело; онъ читаетъ Библію и Данте и подъ ихъ вліяніемъ слагается его душевное настроеніе; онъ съ жаромъ изучаетъ анатомію и человѣческое тѣло и подъ вліяніемъ этого изученія вырабатывается его талантъ, какъ исполнителя. Съ 1496 г. по 1501 г. онъ жилъ въ Римѣ и изваялъ здѣсь свою «Скорбь Богоматери» (статуя мадонны съ тѣломъ Христа на колѣняхъ) — произведеніе переходнаго времени, менѣе смѣлое, чѣмъ послѣдующія, но болѣе простое и выразительное. По возвращеніи во Флоренцію, въ которой онъ оставался съ 1501 по 1504 г. Микель-Анджело изваялъ «Давида» (Флоренція, академія), замѣчательнаго по энергіи стиля и вѣрности моделировки. Онъ являлся авторомъ еще немногихъ картинъ, когда Флорентійская синьорія поручила Микель-Анджело украсить одну изъ стѣнъ большой залы своего дворца. Онъ избралъ сюжетомъ «Битву на берегахъ Арно», когда флорентинскіе солдаты купались и были внезапно застигнуты непріятелемъ. Эта фреска не была, однако, исполнена и даже ея картонъ давно исчезъ, такъ что мы можемъ судить о ней только по воспроизведеніямъ и гравюрамъ. Микель-Анджело былъ особенно занятъ въ этой

фрескѣ изученіемъ обнаженнаго тѣла и изысканіемъ разнообразныхъ позъ.

Въ концѣ 1504 г. Юлій II призвалъ его въ Римъ. Никто не понималъ такъ хорошо генія Микель-Анджело, какъ этотъ суровый старикъ и, несмотря на частыя ссоры, они были связаны настоящею дружбой. Прежде всего папа захотѣлъ поручить художнику свою будущую гробницу. Этотъ проектъ занималъ Микель-Анджело всю его жизнь и послѣ смерти своего покровителя, среди вновь возложенныхъ на него работъ, онъ тщетно пытался осуществить его. Рисунки даютъ представленіе о задуманномъ Микель-Анджело грандіозномъ планѣ: исполненная имъ много позже мощная фигура «Моисея» является замѣчательнѣйшею частью этой гробницы. Два «Плѣнныхъ раба» Луврскаго музея, позы и выраженіе которыхъ полны такой скорби, тоже должны были служить частью этого памятника и изображать науку и искусство, потрясенныя смертью папы.

Въ 1508 г. Юлій II поручилъ Микель-Анджело украшеніе потолка Сикстинской капеллы въ Ватиканѣ. Онъ никогда еще не писалъ фресокъ и полагаютъ, что архитекторъ Браманти — одинъ изъ враговъ Микель-Анджело — умышленно поручилъ художнику эту работу, въ надеждѣ, что онъ сломаетъ себѣ на ней шею. Микель-Анджело заперся въ Сикстинской капеллѣ. И тамъ, его мрачное воображеніе, воспламененное уединеніемъ, и умъ, полный библейскихъ видѣній, создали въ лихорадкѣ непрерывной работы произведеніе (1508—1512), въ которомъ запечатлѣлась вся душа мыслителя и весь геній художника. По своду капеллы слѣдовали сцены изъ книги Бытія: «Господь, отдѣляющій свѣтъ отъ тмѣ», «Сотвореніе міра», «Отдѣленіе суши отъ воды», «Созданіе Адама и Евы», «Грѣхопаденіе», «Жертвоприношеніе Авеля и Каина», «Потопъ», «Опьяненіе Ноя». На углахъ онъ расположилъ: «Исторію Юдиен и Олоферна», «Давида и Голиафа», «Мѣднаго змія» и «Наказаніе Амана». Далѣе, на двѣнадцати навѣсахъ свода, онъ изобразилъ

семь пророковъ и пять сивиллъ, то читающихъ темныя книги судебъ, то погруженныхъ въ глубокія размышленія или охваченныхъ вѣщимъ порывомъ. Всюду выступаетъ мощное и ужасающее вдохновеніе, блескъ драматическаго чувства и глубина композиціи. Формы достойны замысловъ — удивительныхъ и по широтѣ, и по силѣ. Позднѣ (1534—1541), на стѣнѣ, въ глубинѣ капеллы, Микель-Анджело написалъ «Страшный судъ», полный рискованныхъ эффектовъ и анатомическихъ деталей.

Въ ряду скульптурныхъ произведеній Микель-Анджело, его гробницы Медичи соответствуютъ Сикстинской капеллѣ въ живописи. Онъ началъ ихъ послѣ возвращенія во Флоренцію въ 1520 г. Двѣ гробницы — Лоренцо герцога Урбинскаго и Джуліо герцога Немурскаго — находятся въ ризницѣ церкви св. Лаврентія, построенной самимъ же Микель-Анджело. Каждая изъ нихъ представляетъ собою саркофагъ, увѣнчанный консолью, на которой расположены двѣ фигуры: на одной гробницѣ — «День» и «Ночь», на другой — «Утро» и «Вечеръ». Надъ ними возвышаются статуи обоихъ Медичи, изъ которыхъ статуя Лоренцо замѣчательна своею позою, вызвавшей ея прозваніе «Мыслитель» (*il Penseroso*). Символическія фигуры гробницъ очень близки къ пророкамъ Сикстинской капеллы. Изъ нихъ «Ночь» отличается силою мучительнаго впечатлѣнія: она погружена въ скорбный сонъ, выражающій всю жизненную усталость человѣка, всю его душевную горечь. Одному современнику, въ стихахъ воспѣвшему эту статую, Микель-Анджело отвѣтилъ слѣдующими стихами, которые онъ вложилъ въ уста своей статуи: «Дорогъ мнѣ сонъ, но еще дороже то, что я создана изъ камня, пока существуетъ на свѣтѣ зло и стыдъ. Ничего не видѣть, ничего не слышать — для меня великое счастье, а потому — не буди меня, говори тише».

Къ природной меланхоліи Микель-Анджело присоединялась и скорбь патріота. Флорентійцы изгнали мѣстныхъ потомковъ Медичи и вслѣдствіе этого пере-

ворота противъ Флоренціи выступилъ Карль V Испанскій. Микель-Анджело, избранный главнымъ комиссаромъ укрѣпленій, принялъ дѣятельное участіе въ защитѣ Флоренціи (1529), но когда она пала — онъ долженъ былъ скрыться. Но папа Климентъ VII, самъ принадлежавшій къ фамиліи Медичи, нуждался въ художникѣ для окончанія гробницъ въ церкви св. Лаврентія и Микель-Анджело была дарована амнистія. Микель-Анджело все больше впадалъ въ уныніе и мрачность. «Живопись, скульптура, трудъ и добросовѣстность истощились, — писалъ онъ, — и чѣмъ дальше, тѣмъ хуже. Было-бы лучше, если-бы я въ молодости сдѣлался фабрикантомъ спичекъ — тогда я не переживалъ-бы всѣхъ испытанныхъ мною скорбей». Эти грустныя чувства онъ великопѣно выразилъ въ послѣднемъ своемъ великомъ произведеніи скульптуры — находящемся во Флоренціи «Снятіи со креста». «Никогда еще художникъ не создавалъ произведенія, столь глубоко человеческого, болѣе понятнаго намъ, скажемъ — болѣе исполненнаго вѣчно-скорбной сущности жизни», — говоритъ М. Реймонъ.

Конецъ жизни Микель-Анджело протекъ въ Римѣ. Онъ вернулся туда въ 1532 г.; въ 1535 г. папа Павелъ III назначилъ его архитекторомъ, живописцемъ и скульпторомъ Ватикана; въ 1547 г. ему было поручено завѣдываніе постройкой собора св. Петра въ Римѣ. Еще въ XV в. папа Николай V пожелалъ замѣнить старую средневѣковую базилику новымъ храмомъ и многіе мастера, одинъ за другимъ, управляли работами по его сооруженію. Въ 1506 г. въ управленіе ими вступилъ архитекторъ Браманте и можно пожалѣть, что его проектъ не былъ вполнѣ осуществленъ. Микель-Анджело измѣнилъ этотъ проектъ. Ему преимущественно принадлежитъ главный куполъ; по крайней мѣрѣ, онъ составилъ планъ купола и сдѣлалъ его модель изъ дерева. Микель-Анджело занимали и другія архитектурныя работы, но, надо сознаться, что какъ архитекторъ онъ былъ ниже скульптора и живописца.

До самой своей смерти, на девяносто девятомъ году, онъ не переставалъ работать. Здѣсь упомянуты лишь главнѣйшія его произведенія, но чтобы лучше ознакомиться съ Микель-Анджело — надо изучить его многочисленные рисунки: то черезчуръ уже обработанные, то почти наброски, всѣ они хорошо выражаютъ мысли, овладѣвшія мастеромъ. Въ этихъ рисункахъ величіе стиля и мысли — равны. Быть можетъ, Микель-Анджело и заслуживаетъ иногда упрека за свое стремленіе къ жестокимъ и мучительнымъ позамъ и преувеличеніе моделировки, но эти приемы служили у него для передачи мощныхъ и искреннихъ чувствъ, тогда какъ у его послѣдователей, пренебрегавшихъ искренностью, они обратились въ напыщенность и театральность.

Въ Эрмитажѣ есть три картины школы Микель-Анджело, невидимому, написанныя по его эскизамъ (23, 36 и 34), и нѣсколько подлинныхъ его рисунковъ (8—14), въ ихъ числѣ „Лувійская сивилла“ Сикстинской капеллы (13), „Мѣдный змій“ (8) и „Обращеніе св. Павла“ (19)

Рафаэль.

И современники, и позднѣйшія поколѣнія противопоставляли Микель-Анджело Рафаэлю, и дѣйствительно — они противоположны и въ жизни, и въ творчествѣ. По мѣсту своего рожденія — въ Урбиню и первымъ своимъ произведеніямъ Рафаэль принадлежитъ къ умбрійской школѣ. Даже его отецъ, Джованни Санти, былъ живописцемъ и оставилъ сыну религіозныя произведенія, исполненныя нѣжнаго и наивнаго чувства. Какъ ученикъ Перуджино, молодой живописецъ, естественно, испыталъ его вліяніе. Прекрасныя произведенія, и между ними «Обрученіе Пресвятой Дѣвы» (музей Брера въ Миланѣ) созданы Рафаэлемъ еще въ юные годы.

Въ 1504 г., послѣ нѣсколькихъ путешествій по Тосканѣ, Рафаэль поселился во Флоренціи и тогда начался второй періодъ его художественной жизни. Новыя вліянія, не исключая и античнаго искусства, воздѣйствовали на него и измѣнили его стиль.

Онъ изучалъ великихъ флорентійскихъ мастеровъ — Мазаччіо, Гирландайо и особенно Ліонардо да Винчи. Эта преобразовательная работа ясно чувствуется въ исполненныхъ Рафаэлемъ за это время произведеніяхъ, особенно въ его мадоннахъ, какъ, напр., въ «Прекрасной Садовницѣ» (Лувръ). Традиціи стариннаго религіознаго искусства связываютъ его съ умбрійскою школою, онъ добивается благородства и поэтичности выраженій, оставаясь вполне вѣрнымъ природѣ.

Въ 1508 г. Рафаэль былъ уже извѣстнымъ мастеромъ. Юлій II призываетъ его въ Римъ, какъ полагають, по совѣту тоже урбинца — Браманте, и ввѣряетъ ему заботу объ украшеніи нѣсколькихъ залъ Ватикана («Станцы»). Рафаэль начинаетъ съ зала дельла Синьатура, гдѣ онъ хочетъ представить великія свойства человѣческаго знанія и создаетъ цѣлую серію фресокъ. «Диспутъ о таинствѣ Евхаристіи» прославляетъ религію и богословіе, «Афинская школа» — философію; «Аполлонъ на Парнасъ», окруженный музами и поэтами, олицетворяетъ поэзію; «Юстиніанъ, принимающій институціи» напоминаетъ о гражданскомъ правѣ, а «Григорій IX, принимающій декреталии» — о правѣ каноническомъ. Вокругъ этихъ главныхъ композицій группируются другія, менѣе значительныя, — аллегорическія фигуры, соединяющія всѣ части этого великолѣпнаго цѣлага.

«Диспутъ о св. Евхаристіи» является, быть можетъ, лучшею страницей въ творчествѣ Рафаэля и въ то-же время прекраснѣйшимъ памятникомъ христіанскаго искусства. Вверху этого произведенія изображено небо со св. Троицей, апостолами и господними избранниками; внизу, на землѣ, центръ композиціи составляетъ алтарь съ дарохранительницею, вокругъ котораго группируются великіе ученые, богословы, христіанскіе мыслители. Никогда еще не проявлялось съ такимъ искусствомъ разнообразіе типовъ, позъ и выраженій, строго выдерживающихъ въ то-же время характеръ величественнаго единства. Здѣсь Рафаэль сохранялъ еще искреннее выраженіе религіознаго

чувства, отличавшее старья школы, но уже соединялъ его съ тѣмъ знаніемъ природы и усовершенствованіемъ стиля, которыя онъ приобрѣлъ во Флоренціи; къ этому надо присоединить присущія Рафаэлю вдохновенность композиціи и очарованіе рисунка и красокъ.

Когда зала дела Синьатура была закончена, Рафаэль долженъ былъ начать слѣдующую. Главныя фрески изображали: «Изгнаніе изъ храма Геліодора» — намекъ на изгнаніе изъ Италіи французовъ (для большей ясности Рафаэль помѣстилъ въ одномъ углу Юлія II, созерцающаго бѣгство Геліодора), «Мессу въ Больсенѣ», «Встрѣчу св. Льва съ Аттілой», «Освобожденіе св. Петра». Сверхъ того онъ создавалъ и отдѣльныя картины: «Сикстинскую Мадонну» (Дрезденъ), «Мадонну въ вѣнцѣ» (Лувръ), «Мадонну Фолиньо» (Ватиканъ), «Портретъ Юлія II» (Флоренція) и др.

Въ 1513 г. Левъ X наследовалъ Юлію II. Любезностью своего характера и пріятностью таланта, Рафаэль долженъ былъ нравиться этому тонкому и просвѣщенному уму, для котораго папство являлось лишь вереницею празднествъ. Тогда какъ Микель-Анджело уединился отъ міра, Рафаэль вообще любилъ жить среди изящнаго общества, которое онъ очаровывалъ своею любезностью. Въ 1514 г., когда умеръ Браманте, Левъ X возложилъ на Рафаэля заведываніе работами по сооруженію собора св. Петра. Онъ продолжалъ также и украшеніе «Станцевъ», но, обремененный всевозможною работой, отвлекаемый празднествами и удовольствіями, онъ уже не могъ распоряжаться собою и привыкъ непрерывно прибѣгать къ окружающимъ его ученикамъ: онъ устанавливалъ композиціи и давалъ рисунки, которые они и исполняли.

Въ то-же время ему было поручено украшеніе одной части «Ложъ», т.-е. галлерей верхняго этажа, окаймлявшихъ одинъ изъ дворовъ Ватикана. Въѣренная Рафаэлю часть заключала тринадцать пролетовъ и въ сводѣ каждаго изъ нихъ Рафаэль помѣстилъ

по четыре композиции, заимствованныхъ изъ Библии. Здѣсь ему принадлежитъ, однако, небольшая часть фресокъ. Сверхъ того, подъ его управленіемъ, стѣны, пилястры и углубленія оконъ были покрыты орнаментами, цвѣтами, животными и фантастическими фигурами. Въ этихъ изящныхъ украшеніяхъ сказалось то вліяніе античнаго искусства, которое сильно испытывалъ Рафаэль со времени своего пріѣзда въ Римъ. Тогда-же онъ написалъ или завѣдывалъ исполненіемъ фресокъ палатской виллы Магліана, дошедшихъ до насъ сильно пострадавшими.

Искусство вышиванія ковровъ или гобеленовъ давно уже сильно развилось во Фландріи. Левъ X, хотѣвшій украсить гобеленами Сикстинскую капеллу, заказалъ Рафаэлю картоны для нихъ и послалъ ихъ во Фландрію на гобеленовыя фабрики. Эти картоны находятся теперь, по большей части, въ лондонскомъ кеингтонскомъ музеѣ и представляютъ собою композиции на сюжеты изъ апостольскихъ дѣяній: «Чудесная ловля», «Призваніе св. Петра», «Св. Павелъ въ Ареопагѣ» и др. Они считаются одними изъ превосходнѣйшихъ твореній Рафаэля и проникнуты очаровательнымъ соединеніемъ величія и простоты.

Рафаэль работалъ не только въ Ватиканѣ. Онъ исполнилъ для богатаго банкира Агостино Киджи въ Фарнезинѣ чарующую своею свѣжестью и поэзіей «Галатею». По поводу этого произведенія онъ объяснялъ, между прочимъ, въ письмѣ къ одному изъ друзей, свой методъ работы и соединенія идеала съ наблюденіями природы: «Чтобы написать красивую женщину я долженъ видѣть множество ихъ, при условіи, чтобы вы, ваша синьорія, присутвовали при этомъ для болѣе совершеннаго выбора. Но, въ виду рѣдкости хорошихъ цѣнителей и красивыхъ моделей, я пользуюсь извѣстной идеей, присущей моему духу». Для той-же Фарнезины Рафаэль создалъ серію картинъ «Приключенія Психеи», это лучезарное воскрешеніе языческой мифологіи. Къ несчастью, на этотъ разъ, замыслы Рафаэля чаще всего

исполнялись его учениками. Главнѣйшими изъ нихъ были: Джуліо Романо, Франческо Пенни, Пьерино дель Вага, Джованни Удине и др. Лучшій итальянскій гравёр Маркантонио Раймонди былъ вѣрнымъ копистомъ Рафаэля.

Изъ произведеній этой эпохи упомянемъ еще: «Сивилль» въ церкви Санта Марія дель Паче (Римъ) и многочисленныя картины: «Преображеніе» (Ватиканъ), «Св. Семейство» (Лувръ), «Мадонна въ креслѣ» (музей Питти), «Св. Цецилія» (музей въ Болоньѣ) и др. Рафаэль занимался и архитектурой: дѣлалъ рисунки для собора св. Петра, нѣкоторыхъ палаццо. Античное искусство все болѣе овладѣвало имъ, онъ заботился о сохраненіи и реставраціи римскихъ зданій, посылалъ художниковъ по всей Италіи и даже въ Грецію, чтобы рисовать виды античныхъ памятниковъ. Къ сожалѣнію, обиліе работы истощало его силы. Застигнутый лихорадкой, онъ умеръ 6 апрѣля 1520 г. на тридцать седьмомъ году жизни въ полномъ расцвѣтѣ таланта.

Эрмитажъ обладаетъ шестью Рафаэлевскими картинами. Наиболѣе яркое представленіе о немъ даетъ „Мадонна Альба“ (38). Маленькая „Мадонна Концестабиде“ (1667) представляетъ интересъ, какъ одна изъ первыхъ мадоннъ, написанныхъ Рафаэлемъ (за нее заплачено 310.000 франковъ). „Св. семейство“ (37), къ сожалѣнію, сильно пожелтѣло отъ времени, а „Портретъ старика“ (40) попорченъ реставраціей. Зато прекрасно сохранилась маленькая картина на деревѣ „Св. Георгій“ (39). „Тринити“ (1666) написана Рафаэлемъ въ пору юности и еще подъ сильнымъ вліяніемъ Перуджино. Изъ копій особенно хороша „Афинская школа“ (46) исполненная Лебреномъ. Въ гравюрномъ отдѣлѣ Эрмитажа выставлены раскрашенные гравюры съ ватиканскихъ фресокъ Рафаэля. Узкая галлерей Эрмитажа (зала XXVI), занятая нумизматическими коллекціями, представляетъ собою копию расписанныхъ Рафаэлемъ ватиканскихъ „Ложъ“. Копія нѣкоторыхъ рафаэлевскихъ фресокъ имѣются и въ Академіи Художествъ.

Въ Румянцевскомъ музеѣ имѣются лишь копія Рафаэлевскихъ мадоннъ.

Современники и ученики Микель-Анджело и Рафаэля.

Современные этимъ тремъ геніямъ художники центральной Италіи почти исчезали въ ихъ блескѣ, хотя и между ними были настоящіе мастера. Таковъ былъ,

во Флоренціи, Фра Бартоломмео (1475—1517), занимавшійся религіозною живописью; Андреа дель Сарто (1486—1531) съ его полнымъ очарованіемъ колоритомъ (фрески въ церкви Благовѣщенія во Флоренціи, «Милость» въ Луврѣ и др.); Анджело Бронзино (1502—1572) одинъ изъ лучшихъ портретистовъ флорентійской школы. Въ архитектурѣ господствовали античныя вкусы, но мастера часто вносили въ свои произведенія самобытность, особенно въ постройкѣ дворцовъ, какъ Браманте (1444—1514), который долгое время работалъ въ Миланѣ, а затѣмъ поселился въ Римѣ и сталъ ватиканскимъ архитекторомъ. Построенное имъ палаццо делла Канцеллярія является образцомъ правильнаго и изящнаго употребленія античныхъ орденовъ. Тѣми-же принципами вдохновлялся и Бальтазаро Перуцци въ постройкѣ палаццо Массими (Римъ). Антонио да Сангалло былъ главнымъ строителемъ самаго величественнаго изъ римскихъ дворцовъ эпохи Возрожденія палаццо Фарнезе въ Римѣ, верхній этажъ котораго принадлежитъ Микель-Анджело. Виньоли, особенно работавшій въ Римѣ, составилъ знаменитый трактатъ о пяти архитектурныхъ орденахъ, понынѣ служащій руководствомъ для академической архитектуры. Въ Венеціи и окрестныхъ мѣстностяхъ, Сансовино, Скамоцци и Палладіо придавали своимъ постройкамъ богатый декоративный характеръ, соотвѣтствовавшій общимъ стремленіямъ венеціанскаго искусства.

Однако, въ центральной Италіи наступили уже времена упадка. Ліонардо да Винчи, Микель-Анджело и Рафаэль довели искусство до такой степени совершенства, что послѣ нихъ оно могло только падать. Ихъ ученики или современники, пытались подражать имъ, но не имѣя ихъ таланта, лишь испортили свой стиль и увеличили погрѣшности, мѣстами встрѣчавшіяся уже и у этихъ великихъ мастеровъ. Подражавшіе Микель-Анджело, пытались достигнуть смѣлости, впадали въ напыщенность и кривлянье; под-

ражавшіе Рафаэлю доходили до жеманности. Природу не изучаютъ больше съ искренностью мастеровъ XV в., подчиняются вліянію антиковъ, часто довольствуются условными типами, позами, выраженіями, ослабѣваетъ даже забота о рисункѣ и колоритѣ. Лучшій ученикъ Рафаэля Джуліо Романо (1492—1546), не смотря на свою искусность, лишь второстепенный мастеръ. То-же можно сказать о Даніело да Вольтерра, принадлежавшемъ къ школѣ Микель-Анджело Вазари. Среди скульпторовъ — искатель приключеній въ искусствѣ и авторъ интересныхъ воспоминаній — Бенвенуто Челлини (1500—1572) былъ особенно искуснымъ ювелиромъ. Лучшее его произведеніе—статуетка «Персея» (Флоренція), хотя и изящна, но недостаточно проста. Баччіо Бандинелли не болѣе какъ декламаторъ. Родившійся во Фландріи, но натурализовавшійся во Флоренціи Джованни ди Болонья (1524—1608), исполнялъ фигуры, нерѣдко удачныя по общему впечатлѣнію, какъ извѣстный его «Меркурій», но за то неясно моделированныя.

Изъ картинъ послѣдователей и учениковъ Микель-Анджело и Рафаэля въ Эрмитажѣ имѣются: Мадонна (20) Фра Бартоломмео, являющаяся повтореніемъ одной изъ его фресокъ, очень характерное для дель Сарто „Св. Семейство“ (24) и недурная копія другой его картины на ту-же тему (26) и два портрета Бронзино: изъ нихъ особенно характеренъ профиль молодой женщины, напоминающій изображенія на камняхъ (125). Изъ трехъ картинъ Джуліо Романо — интереснѣе другихъ портретъ возлюбленной Рафаэля Форнарины (58). Въ Румянцевскомъ музеѣ имѣется одна картина работы Джуліо Романо и копія съ дель Сарто.

Корреджо.

По пути изъ центральной Италіи въ Венецію—въ Пармѣ—жилъ и работалъ великій мастеръ въ искусствѣ правиться зрителямъ—Антоніо Аллегри по прозванію «Корреджо». Онъ легко придавалъ грацію своимъ композиціямъ, фигурамъ и колориту, блестящему и въ то-же время нѣжному, плѣняющему взоры. Его нѣжный талантъ особенно проявляется въ мифологическихъ картинахъ («Антіона» въ Луврѣ,

«Даная» у Боргезе, «Леда» въ Берлинѣ, «Іо» въ Вѣнѣ), но, съ другой стороны онъ умѣлъ придавать нѣжное и поэтическое выраженіе и религіознымъ сюжетамъ. Наконецъ, въ церкви св. Іоанна и соборѣ въ Пармѣ онъ удачно выполнялъ и монументальныя произведенія живописи.

Въ Эрмитажѣ только одна подлинная картина Корреджо „Мадонна дель латте“ (81). Достоѣрность „Аполлона и Марсія“ (82а), въ общемъ характернаго для Корреджо, прочно не установлена. Хорошее представленіе о плафонахъ Корреджо даетъ эскизъ одного изъ пармскихъ плафоновъ „Вознесеніе Богоматери“ (82), но принадлежность этой работы Корреджо точно не установлена. Въ Румянц. музеѣ имѣется копія эрмитажной мадонны № 81 работы Боровиковскаго.

Венеціанская школа.

Венеціанская школа развивалась все съ большимъ блескомъ. Характерною чертой венеціанскихъ живописцевъ является ихъ природное чувство и знаніе колорита, къ которымъ надо добавить искусность композиціи и любовь къ декоративности въ ущербъ внутренней выразительности. Они ищутъ прежде всего живописныхъ эффектовъ, игры свѣта, блеска богатыхъ тканей, ихъ искусство чаще всего очень чувственно и привязано къ внѣшности, полно богатства и блеска. Изъ мастерской Джованни Беллини вышли Джіорджоне (1478—1511) и Тиціанъ (1477—1576). Джіорджоне выдѣлялся своимъ колоритомъ среди всѣхъ венеціанцевъ: его картины производятъ волшебное впечатлѣніе, до такой степени хорошо сливаются въ одно теплое и нѣжное цѣлое его оттѣнки. Въ особенности извѣстна его «Спящая Венера» въ Дрезденѣ.

Тиціанъ былъ въ началѣ вѣрнымъ ученикомъ Джованни Беллини, но скоро на него повліялъ талантъ его сотоварища Джіорджоне, который и оживилъ его колоритъ, хотя Тиціанъ со своей стороны внесъ въ него большую изобрѣтательность и разнообразіе. Съ 1511 г. онъ былъ извѣстѣйшимъ мастеромъ въ Венеціи, официальнымъ живописцемъ Венеціанской республики. Слава его распространилась по всей

Италии и государи спорили изъ-за обладанія его произведеніями: Левъ X тщетно пытался привлечь его въ Римъ, Францискъ I приглашалъ во Францію, Карлъ V расточалъ ему милости. Однако, онъ, вѣрный Венеціи, гдѣ его талантъ развивался въ своей естественной средѣ, соглашался лишь на короткія путешествія. Тиціанъ работалъ еще на девятисто-девятомъ году жизни, когда его поразила смерть. Среди оставленныхъ имъ многочисленныхъ произведеній можно разобрать лишь съ трудомъ; онъ работалъ во всѣхъ родахъ живописи, на сюжеты религіозные, мифологическіе, историческіе, портреты, пейзажи. Изъ лучшихъ его произведеній въ особенности должны быть упомянуты: «Введеніе во храмъ» и «Успеніе Богоматери» (Венеція), портреты въ различныхъ музеяхъ во Флоренціи, «Любовь божественная и земная» (Римъ), «Венера съ собачкой» (Флоренція) и др. Можно сказать, что въ немъ былъ подведенъ итогъ всѣмъ достоинствамъ венеціанской школы: онъ отличался тонкою передачею физической красоты женщины во всемъ блескѣ и роскоши ея цвѣтущей поры, онъ умѣлъ придавать жизненность своимъ композиціямъ и въ то-же время расточать все волшебство своего колорита. Однако, его рисунокъ не всегда достаточно ясенъ и даже въ прекраснѣйшихъ его произведеніяхъ не встрѣчается той силы и благородства выраженія, которыя были присущи Рафаэлю и Микель-Анджело.

Голова находящейся въ Эрмитажѣ „Юдией“ Джіорджоне (112) полна красоты и граціи, но, къ сожалѣнію, колоритъ отъ времени сильно намѣнился. Между прочимъ, эта картина считается однимъ изъ лучшихъ произведеній Джіорджоне. Въ Эрмитажѣ имѣется 12 картинъ Тиціана. Изъ религіозныхъ сюжетовъ слѣдуетъ отмѣтить „Кающуюся Магдалину“ (98), относящуюся къ ранней порѣ его дѣятельности „Мадонну“ (93), „Се человекъ“ (94). Изъ мифологическихъ сюжетовъ на первомъ мѣстѣ надо поставить „Венеру передъ зеркаломъ“ (99) и поспѣтую Ла-Вильеромъ „Даная“ (100). Въ Румянцевскомъ музеѣ есть три копии съ картинъ Тиціана и въ ихъ числѣ съ эрмитажной Венеры.

Вокругъ него группируются всѣ венеціанскіе мастера его времени: Пальма Веккіо, Джо-

ванни Порденоне, Моретто, Бонифаціо, Парисъ Бордоне (1500 — 1570) — его ученики, подражатели, иногда соперники. Изъ учениковъ Тиціана Джакомо Робусті по прозванію «Тинторетто» (1518 — 1594) хотѣлъ превзойти учителя въ соединеніи, какъ онъ говорилъ, «рисунка Микель-Анджело и колорита Тиціана». Пылкій, но неровный и грубоватый мастеръ, онъ проявлялъ непрерывную дѣятельность, о которой свидѣлствуютъ его многочисленныя произведенія. Хотя его картины по временамъ кажутся странными и запутанными, но среди нихъ есть настоящіе шедевры, какъ, напр., «Чудо св. Марка» (Венеціанскій музей) и нѣсколько видовъ, исполненныхъ имъ для палаццо Дожей.

Изъ хранящихся въ Эрмитажѣ произведеній Дж. Порденоне можно указать жанровую сцену „Концертъ“ (123). Изъ картинъ Бордоне наиболѣе несомнѣннымъ является какой-то аллегорическій сюжетъ (1846) отличающійся богатствомъ драпировокъ, хотя фигуры производятъ впечатлѣніе раскрашенныхъ статуй. Изъ картинъ Тинторетто лучшею является „Рождество Богоматери“ (132). Занятъ колоссальной картины, написанной Тинторетто во дворцѣ Дожей, „Воскресеніе праведныхъ“ (133) интересенъ по объѣму и путаницѣ фигуръ. Великолѣпнѣе по колориту портреты мужчинъ (137), принадлежность котораго Тинторетто точно установлена. Въ Румянцевскомъ музеѣ имѣется „Срѣщеніе Господне“ и двѣ мифологическія картины Тинторетто.

Паоло Кальери, прозванный «Веронезе» (1528 — 1588), былъ вмѣстѣ съ Тиціаномъ великимъ мастеромъ венеціанской школы и величайшимъ декоративнымъ живописцемъ. У него было, можно сказать, влеченіе къ громаднымъ композиціямъ, въ которыхъ онъ смѣло располагалъ цѣлыя толпы фигуръ, распредѣлялъ группы, создавалъ контрасты, стараясь привлечь взоры, тогда какъ цѣлое пріобрѣтало грандіозное впечатлѣніе. Онъ мастерски управлялъ даже игрой и сочетаніями красокъ, смягчая одиѣ и усиливая другія, облакалъ свои фигуры въ блистающія драпировки, располагая ихъ на фонѣ величественныхъ построекъ или на небѣ, лазурь котораго разнообразили бѣлыя облака. Никто не умѣлъ передавать пышность съ такою естественностью и легкостью, какъ онъ. Въ его евангельскихъ сюжетахъ священныя

тексты служатъ лишь предлогомъ для тщеславныхъ изображеній венеціанскихъ празднествъ. Но его надо смотрѣть въ самой Венеціи, въ тѣхъ зданіяхъ, которыя ему поручено было украшать, во дворцѣ Дожей («Венеція на земномъ шарѣ», «Тріумфъ Венеціи» и др.), въ замкѣ Мазеръ около Тревизо. Послѣ Веронезе венеціанская живопись начала слабѣть и въ Италіи настало время общаго упадка.

Изъ принадлежащихъ Эрмитажу произведеній Веронезе лучшимъ является «Снятіе со креста» (145), гдѣ трупъ Христа переданъ съ большимъ реализмомъ (эта картина находилась раньше въ одной изъ венеціанскихъ церквей). Изъ маленькихъ этюдовъ можно указать «Моисей, спасеннаго изъ воды» (138), «Покломеніе волхвовъ» (139), «Христа въ храмѣ» (142) и почти миниатюрное «Распятіе» (144). Мифологическія композиціи представлены двумя мастерскими этюдами Минерва и Діана (150 и 149). — Въ Румянцевскомъ музеѣ — двѣ копии съ картинъ Веронезе.

ГЛАВА III.

Искусство во Фландріи, Германіи и Франціи въ XV и XVI вѣкахъ.

Характеръ новаго искусства.

Романское и готическое искусство, какъ мы видѣли уже, не заключалось въ предѣлахъ одного государства, но распространялось по всему христіанскому міру. И Возрожденіе проявилось на сѣверѣ и въ центрѣ Европы, какъ въ Италіи, и если школы того времени носятъ различный характеръ, то въ нихъ все-же господствуютъ одинаковыя стремленія.

Джотто провозгласилъ въ искусствѣ возвращеніе къ природѣ и итальянское искусство XV в. было реалистическимъ. Точно также и въ сѣверныхъ странахъ готическая скульптура вдохновлялась природой. Позднѣе, простота и правдивость произведеній XIII в. смѣнилась, какъ и въ школѣ Джоттистовъ, условностями, изысканностью, даже жеманствомъ. Въ XIV

и XV вв. въ скульптурѣ и живописи появилось новое направленіе. Готическое искусство молодѣетъ и снова возвращается къ изученію природы, добивается болѣе точной и строгой ея передачи, становится реалистическимъ. Скульпторы XIII в., правда, изучаютъ человѣческую фигуру, но довольствуются передачею лишь общихъ ея очертаній. Среди ихъ произведеній часто можно замѣтить типы странъ, гдѣ они работаютъ, но почти не замѣчается заботы о передачѣ индивидуальностей, стремленія къ портрету. Мастера XIV и XV вв., напротивъ стараются воспроизводить избранныя ими модели съ неумолимою ясностью. У нихъ портретъ господствуетъ и служить не для одного лишь воспроизведенія физіономій знаменитыхъ лицъ: всякое священное лицо въ религіозной композиціи является точнымъ воспроизведеніемъ живого существа. Въ энергичномъ стремленіи къ правдѣ они не отступаютъ ни предъ безобразіемъ, ни даже предъ пошлостью.

Въ раннюю эпоху почти не стремились къ точному опредѣленію мѣстности, гдѣ совершаются изображаемыя событія. Въ новое искусство, напротивъ, вмѣстѣ съ портретомъ, проникаетъ и пейзажъ. Города и зданія — точныя копія дѣйствительности и часто по этимъ именно указаніямъ можно опредѣлить мѣсто происхожденія произведеній искусства. То же надо сказать и о всѣхъ аксессуарахъ, мебели, оружій, костюмахъ; встрѣчается даже заботливость объ особенной добросовѣстности въ этомъ отношеніи. Художники, однако, не порываютъ окончательно съ воспоминаніями о Среднихъ вѣкахъ: и по выбору сюжетовъ, и по религіозному чувству — это художники христіанскіе, способные чувствовать и передавать свои религіозныя вдохновенія съ наивною искренностью. Все это становится понятнымъ, если ознакомиться съ происхожденіемъ новаго искусства. Оно родилось въ городахъ толстой буржуазіи, съ густымъ и работающимъ населеніемъ, среди котораго не встрѣчалось тонкости итальянскаго вкуса, но, однако, поэзія не

была въ изгнаніи, а сосредоточивалась въ проникнутыхъ иѣжностью и мистицизмомъ интимныхъ чувствахъ и вѣрованіяхъ.

Фландрія.

Фландрія была одною изъ странъ, гдѣ ярко обнаружилась эта эволюція въ искусствѣ. Она была обязана этому своимъ богатствомъ и дѣятельностью: въ нѣдрахъ большихъ торгово-промышленныхъ городовъ, какъ Брюгге, Гентъ и др., образовались корпорации или «гильдіи» художниковъ, которыя и начали обновленіе искусства. Затѣмъ настало время господства бургундскихъ герцоговъ: при ихъ пышномъ дворѣ или подъ ихъ покровительствомъ работали нѣкоторые великіе фламандскіе мастера XV в. Хотя во Фландріи были и заслуживающіе вниманія скульпторы, но творческая дѣятельность художниковъ въ особенности проявилась въ живописи. Здѣсь не было, однако, какъ въ Италіи, стѣнной живописи въ церквахъ и зданіяхъ — готическая архитектура не давала ей мѣста — и живопись ограничивалась картинами.

Ванъ-Эйки.

Первыя времена фламандской школы неизвѣстны. Въ теченіи XIV в. въ главныхъ городахъ народились гильдіи или товарищества живописцевъ и скульпторовъ подъ покровительствомъ св. Луки. Отсюда и вышли извѣстные живописцы. При братьяхъ Ванъ-Эйкахъ фламандская школа развернулась уже во всей силѣ своей самобытности. Губертъ ванъ Эйкъ (1366 — 1426) и Янъ ванъ Эйкъ родились въ Льежскомъ княжествѣ, но натурализовались во Фландріи: Губертъ провелъ послѣдніе годы жизни въ Гентѣ; Янъ съ 1425 г. жилъ въ Брюгге и былъ живописцемъ и камеръ-юнкеромъ Филиппа Доброго. Герцогъ иногда пользовался имъ какъ посломъ и въ то-же время говорилъ, что не находитъ человека

«ему равнаго по вкусу и превосходству въ его искусствѣ и знаніи».

Преданіе приписываетъ ванъ Эйкамъ изобрѣтеніе живописи масляными красками. Хотя это утвержденіе и не можетъ быть принято въ столь рѣшительной формѣ, однако, ванъ-Эйки несомнѣнно болѣе искусно растворяли краски въ маслѣ, чѣмъ это дѣлалось раньше, и улучшили способы приготовленія лаковъ, которыми они покрывали свои картины. Кромѣ того, они лучше другихъ умѣли составлять на палитрѣ краски и увеличили число тоновъ и оттѣнковъ. Они добились также болѣе богатаго и теплаго колорита и тѣмъ обогатили средства искусства.

Но не въ этомъ вся ихъ слава. Наиболѣе важное изъ ихъ произведеній — это большая композиція «Мистическій агнецъ», теперь раздѣленная между церковью Сентъ-Бавонъ въ Гентѣ, Брюссельскимъ и Берлинскимъ музеями. Оба брата работали надъ нею, начавъ въ 1420 г. и закончивъ ее уже черезъ шесть лѣтъ по смерти Губерта, въ 1432 г. Вверху расположены большія фигуры Бога-Отца, Богоматери и св. Іоанна, Адама и Евы и др. Ниже, на алтарѣ, покоится окруженный ангелами Агнецъ; на первомъ планѣ бьетъ источникъ жизни; по сторонамъ группируются ученые, мученики, святые и святые, до возмущавшихъ о Христѣ языческихъ философовъ включительно. Реалистическія стремленія новой школы обнаруживаются въ большинствѣ изображенныхъ фигуръ, носящихъ характеръ портретовъ, и особенно въ фигурахъ Адама и Евы — точныхъ копіяхъ фламандскихъ ремесленниковъ съ ихъ безобразными и убогими формами тѣла въ натянутыхъ позахъ.

Произведеній, которыя можно было-бы съ полною достовѣрностью приписать Губерту ванъ-Эйку, — не сохранилось, но за то уцѣлѣло множество произведеній Яна. Какъ портретистъ, онъ воспроизводилъ оригиналы съ добросовѣстною ясностью, смѣло выдѣляя господствующій характеръ изображаемаго имъ лица. Какъ религіозный живописецъ, онъ проявлялъ

такую-же заботливость: его Мадонны — молодые фламандки, лица которых онъ почти и не идеализовалъ; окружающія ихъ лица — тоже копии съ натуры и забота о точности встрѣчается въ малѣйшихъ аксессуарахъ. На фонѣ своихъ картинъ онъ часто развертываетъ живописные пейзажи, исполняя ихъ съ удивительною тонкостью. Повсюду — твердый рисунокъ, сверкающій колоритъ, полный невѣдомой доселѣ гармоніи.

Врмитажъ обладаетъ двумя картинами Яна ванъ-Эйка: написанное въ 1433—1434 гг. и отличающееся большою тонкостью работы „Благовѣщеніе“ (443) и двѣ створки триптиха (444). Въ „Распятіи“ интересна полная драматизма группа съ Богоматерью въ центрѣ на первомъ планѣ, а въ „Страшномъ судѣ“ характеренъ часто встрѣчающійся у Яна ангелъ въ центрѣ композиціи.

Ванъ-дербъ-Вейденъ, Мемлингъ, Квентинъ Матсейсъ.

Рожеръ ванъ - деръ - Вейденъ (1399 — 1464), жизнь котораго по большей части протекала въ Брюсселѣ, былъ мастеромъ болѣе суровымъ въ рисунокъ и сухимъ по колориту. Но за то его произведенія замѣчательны по силѣ выраженія, какъ «Семь таинствъ» въ Антверпенскомъ музеѣ и «Страшный судъ» въ Брисскомъ госпиталѣ (Франція). Онъ и въ Германіи пользовался не меньшимъ вліяніемъ, чѣмъ у себя на родинѣ. Изъ его мастерской и вышелъ быть можетъ Гансъ Мемлингъ (1440 — 1495), мѣсто рожденія котораго еще оспаривается Германіей и Сѣвѣрною Голландіей. Жизнь Мемлинга, столь долго украшавшаяся романтическими легендами, мало извѣстна, хотя и установлено, что большая ея часть протекала въ Брюгге. Именно здѣсь-то, въ госпиталѣ св. Іоанна, и собраны прекраснѣйшія его произведенія: «Изгнаніе св. Урсулы», портреты, «Поклоненіе волхвовъ» и — въ особенности — «Обрученіе св. Екатерины». Онъ отличается выраженіемъ глубокой и наивной вѣры, которое всегда придаетъ своимъ мадоннамъ и святымъ. Его талантъ нѣжиѣе и болѣе проникнуть идеаломъ, чѣмъ у ванъ-Эйка; рисунокъ и

колоритъ Мемлинга не менѣе ясны и пріятны, но, быть можетъ, болѣе граціозны.

Вокругъ этихъ великихъ мастеровъ тѣснятся ученики и второстепенные мастера, какъ Диркъ Бутсъ, Гуго ванъ - деръ - Гусъ († 1482), Герардъ Давидъ (1450 — 1523) и др. Въ Антверпенѣ Квентинъ Матсейсъ (1466 — 1530) погружается уже въ бытовые сцены («Банкиръ и его жена» въ Луврѣ), а въ своихъ религіозныхъ картинахъ («Триптихъ» въ Антверпенскомъ музеѣ) напоминаетъ по временамъ ванъ-деръ-Вейдена, но съ большимъ разнообразіемъ и гибкостью въ исполненіи. Въ Голландіи, на которую распространялось тогда вліяніе фламандской школы, работалъ Лукасъ ванъ-Лейденъ (1494 — 1533), болѣе искусный гравёръ, чѣмъ живописецъ, эстампы котораго замѣчательны знаніемъ эффектовъ свѣта и перспективы.

Фламандскіе мастера были известны по всей Европѣ. Даже въ Италіи разыскивали и изучали ихъ произведенія. Многіе изъ нихъ тамъ поселялись и работали. Флорентійское семейство Портинари заказало, напр., Гуго ванъ-деръ-Гусу великолѣпный заприестольный образъ «Рождества Христова», находящійся теперь въ музеѣ Уффици. Бартоломео Фаццо въ 1455 г. говоритъ о Янѣ ванъ-Эйкѣ: «на него смотрѣли, какъ на перваго живописца нашего вѣка» («Книга знаменитыхъ мужей»). Господство фламандскаго вліянія простиралось до Испаніи и Португаліи.

Однако, въ XVI в. фламандскіе художники направлялись въ Италію — учиться у итальянскихъ мастеровъ и, хотя и не утратили окончательно національный характеръ, но исказили его этими заимствованіями. Были и такіе, которые оставались дома, какъ Янъ Мостаэртъ, или путешествовали въ Италію, но не подвергались ея вліянію и остались фламандцами въ душѣ и по стилю, какъ Питеръ Брэгель Старшій (1525 — 1569), писавшій деревенскіе праздники («кermессы») и даровые обѣды съ

одинаковымъ вдохновеніемъ въ композиціи и искусностью въ исполненіи.

Р. ванъ-Вейденъ представленъ въ Эрмитажѣ одною отличною картиной „Св. Лука изображаетъ ликъ Богоматери“ (445), являющеюся очень близкимъ повтореніемъ такой-же картины, находящейся въ Мюнхенѣ. — Произведеній Г. Мемлинга, къ сожалѣнію, въ Эрмитажѣ нѣтъ. — Г. ванъ-деръ-Гусу принадлежитъ тщательно вышодненное „Благовѣщеніе“ (446). — Г. Давидъ представленъ маленькою картиною „Скорбь Богоматери“ (458), вставленной въ середину росписанной цѣпями доски. — Кисти К. Матсейса принадлежитъ одно изъ крупнѣйшихъ его произведеній „Богоматерь во славѣ“ (449), а также есть двѣ копіи знаменитыхъ сборщиковъ податей (450 и 451). — Эрмитажъ обладаетъ капитальнѣйшимъ произведеніемъ Л. ванъ-Лейдена — складень „Исцѣленіе іерихонскаго слѣпца“ (468) съ красивыми фигурами мужчинъ и женщинъ по бокамъ, находившимися на вѣнцѣй сторонѣ створокъ. Въ Румянцевскомъ музеѣ есть копія его картины „Ап. Павелъ на пути въ Дамаскъ“. — Картина П. Брегеля старшаго — „Крестьянская свадьба“ (1692) виситъ, къ сожалѣнію, въ темномъ углу и почти недоступна для осмотра.

Гобелены.

Среди развившихся во Фландріи въ XV и XVI вв. отраслей художественной промышленности гобеленовая была тѣсно связана съ живописью. Въ особенной славѣ были мастерскія Арраса и Брюсселя, издѣлія которыхъ встрѣчаются повсюду. Такъ какъ мастера получали рисунки отъ живописцевъ, то и въ этой области обнаружилось стремленіе къ обновленію, причемъ сюда, еще въ XVI в., проникъ итальянскій стиль.

Зарожденіе германскихъ школъ.

Отъ Фландріи къ Германіи переходъ очень легокъ, такъ какъ между этими странами существовали близкія художественныя сношенія. Германія была очень вѣрна готическимъ традиціямъ и они долгое время держались въ архитектурѣ и скульптурѣ, безъ всякаго замѣтнаго вліянія со стороны античнаго или итальянскаго искусства, и въ то-же время во всѣхъ пластическихъ искусствахъ Германіи проявлялось стремленіе къ реализму. Оно замѣтно и у скульпторовъ, которые, какъ Адамъ Краффтъ и Петръ Фишеръ, обнаруживаютъ большую правдивость и

жизненность: гробница Зебальда въ Нюрнбергѣ, исполнявшаяся Фишеромъ съ 1508 по 1510 г., является главѣйшимъ произведеніемъ германской скульптуры этой эпохи. Однако, живопись становится излюбленнымъ искусствомъ. Въ XV в. школы живописи процвѣтають въ Прагѣ, Нюрнбергѣ и особенно въ Кельнѣ. Кельнская школа выделяется произведеніями, исполненными искренности выраженія и изящной свѣжести колорита. Лучшимъ изъ ея мастеровъ является Стефанъ Лохнеръ († 1452), произведенія котораго сосредоточены въ соборѣ и музеяхъ Кельна. Тѣ-же достоинства, но въ соединеніи съ замѣчательнымъ дарованіемъ въ передачѣ драматическихъ выраженій наблюдаются у работавшаго въ Гамбургѣ въ первой половинѣ XV в. мастера Франке (его произведенія въ Гамбургскомъ музеѣ), Мартина Шонгауеръ или Шэнъ изъ Кольмара (1450 — 1491), бывший, быть можетъ, ученикомъ ванъ-деръ-Вейдена, кромѣ нѣсколькихъ картинъ, оставилъ многочисленныя гравюры, исполненныя твердымъ и гибкимъ рѣзцомъ (въ Эрмитажѣ есть приписываемый ему рисунокъ «Убіеніе св. Іоанна Крестителя» — № 207).

Альбрехтъ Дюреръ.

Германскій духъ XVI в. съ наибольшею силою и самостоятельностью проявился у Альбрехта Дюрера (1471 — 1528). Онъ родился въ Нюрнбергѣ, столь живописномъ еще и теперь, а тогда бывшимъ однимъ изъ цвѣтущихъ городовъ Германіи. Въ мастерской Вольгемута онъ учился живописи и скульптурѣ. Окончивъ ученіе, онъ четыре года путешествовалъ по Германіи и, быть можетъ, посѣтилъ даже Венецію. Но если даже онъ и ознакомился тамъ съ гравюрами Мантини и дѣлалъ заимствованія у заальпійскихъ мастеровъ, то итальянское искусство не произвело глубокаго вліянія на его уже сложившійся талантъ. Съ 1494 г. онъ почти навсегда поселяется въ Нюрнбергѣ. Долгое время думали, что отврати-

тельный и скупой нравъ его жены, Агнесы Фрей, разстраивалъ жизнь Дюрера, но послѣднія изысканія удостовѣряютъ, что Дюреръ не былъ такъ несчастливъ, какъ воображали. Изъ его писемъ и дневника извѣстно, что онъ совершилъ еще два путешествія въ Венецію (1505 — 1507) и въ Нидерланды (1520 — 1521). Ему предшествовала слава: въ Венеціи дорожили его эстампами и даже самъ Маркантонио Раимонди поддѣлывалъ ихъ. Джованни Беллини неоднократно свидѣтельствовалъ ему о своей дружбѣ, Рафаэль вступилъ съ нимъ въ сношенія и уже самая зависть другихъ мастеровъ, на которую жаловался Дюреръ, доказываетъ, какую славу завоевалъ онъ въ Германіи. Въ Германіи императоръ Максимилианъ поручалъ ему многочисленные заказы, — правда, дурно оплачиваемые, — и въ особенности рисунки для триумфальныхъ арокъ и шествій. Онъ примкнулъ къ Реформациі при самомъ ея началѣ и находился въ сношеніяхъ съ Лютеромъ, Меланхтономъ и Цвингли.

Дюреромъ было исполнено довольно большое число картинъ, изъ которыхъ можно указать: «Поклоненіе волхвовъ» (1504 г., Флоренція), «Распятіе» (1506 г., Дрезденъ), «Мадонна» 1516 г. и «Прославляемая всѣми святыми Троица» (Вѣна, Бельведеръ), «Четыре апостола» (Мюнхенъ). Но рисунки и гравюры даютъ о немъ болѣе ясное представленіе. Германское по идеѣ и формамъ, его воображеніе было мощно, но мрачно и фантастично; ему нравятся скорбные сюжеты, странныя концепціи («Меланхолія», «Рыцарь и смерть», «Апокалипсисъ» и др.). Съ другой стороны, выраженія лицъ у него полны реализма ни предъ чѣмъ не останавливающагося: онъ вводитъ въ свои композиціи низменные типы и допускаетъ вольности деталей, но извлекаетъ при ихъ помощи неожиданные эффекты величія и красоты. «Право, я не знаю, что такое красота», — пишетъ онъ. — «Искусство обитаетъ въ природѣ и кто умѣетъ его извлечь, тотъ и обладаетъ имъ». Если его произведенія могутъ иногда казаться грубыми и лишенными гармоніи, зато

они всегда полны смѣлости и силы. Изображая христіанскіе сюжеты («Страданія Христа», «Сцены изъ жизни Богоматери»), онъ придаетъ имъ мѣстный характеръ: типы, костюмы, обычаи, пейзажи, — все здѣсь напоминаетъ Германію, но внутреннее поэтическое чувство преобразовываетъ композицію и придаетъ ей религіозный характеръ. Это именно евангельскіе образы, но въ тѣхъ реальныхъ и конкретныхъ формахъ, какія придаетъ имъ народное воображеніе. Въ то время, какъ Лютеръ переводилъ на народный языкъ священныя книги, Дюреръ облачалъ христіанскія вѣрованія въ формы, которыя могъ понять каждый. Съ технической точки зрѣнія — Дюреръ великій мастеръ. Онъ исполнялъ свои гравюры съ необыкновенною смѣлостью и увѣренностью и въ то-же время передавалъ мельчайшія детали, иногда даже съ чрезчуръ мелочною заботливостью.

Гольбейнъ и Кранахъ.

Дюреръ былъ главою Франконской школы. Швабская школа, изъ которой вышелъ Гольбейнъ, больше заботилась о красотѣ и изяществѣ. Эти стремленія замѣчаются уже у Гольбейна Старшаго и особенно усиливаются у его сына. Оставаясь германцемъ, онъ больше, чѣмъ Дюреръ, испытываетъ вліяніе Италіи, особенно замѣтное въ изображеніи зданій и украшеній. Родившись въ 1497 или 1498 г. въ Аугсбургѣ, онъ съ 1516 г. поселился въ Базелѣ. Анекдоты объ его лѣности и пьянствѣ вымышлены. Съ 1526 по 1528 г. онъ пытается въ первый разъ счастья въ Англіи, возвращается туда въ 1532 г. и, послѣ короткаго путешествія въ Базель въ 1538 г., остается въ Англіи до смерти (1543 г.) въ большомъ почетѣ и, съ 1537 г., на службѣ у Генриха VIII. Какъ портретистъ, онъ отличался неподражаемою искренностью и ясностью (портреты въ Базелѣ, Луврѣ и др.). Какъ религіозный живописецъ, онъ написалъ множество мадоннъ (лучшая изъ нихъ въ

Дармштадтѣ). Его «Умершій Христосъ» (1521 г., Базельскій музей) вполне реалистическое произведение, рисунокъ и колоритъ котораго съ ужасающею правдой передають впечатлѣніе трупа. Но въ то-же время, выраженіе лица Христа полно трагической красоты: въ немъ запечатлѣлись и угасшій пламень души, и мучительная борьба, и вѣра въ свое дѣло, и тоска душевной агоніи; уста полуоткрыты, будто для послѣдняго крика, послѣдняго заклія. Та-же вдохновенность встрѣчается и въ другихъ произведеніяхъ Гольбейна, особенно въ десяти рисункахъ «Мученій Христа» (Базельскій музей), въ которыхъ съ мучительною правдой переданы всѣ страданія Христа. Эти рисунки — несомнѣнно самыя мощныя композиціи, изъ всѣхъ созданныхъ Гольбейномъ. Его исполненные карандашемъ или перомъ портреты, слегка окрашенные въ цвѣта тѣла, полны замѣчательной ясности, гибкости и жизни: никогда еще человѣческое лицо не изображалось съ большею простотой и естественностью. Онъ занимался также монументальною живописью и античными сюжетами (стѣнная живопись зала севѣта въ Базелѣ, къ сожалѣнію, почти совершенно исчезнувшая). Наконецъ, Гольбейнъ составилъ множество рисунковъ для гравюръ: 83 рисунка къ «Похвалѣ глупости» Эразма Роттердамскаго, «Азбуку смерти», «Призраки смерти», гдѣ онъ съ неистощимымъ вдохновеніемъ и жалобною ироніей запечатлѣлъ побѣды смерти и надъ земнымъ величіемъ и красотою, какъ и надъ ницетою.

Изъ современниковъ Дюрера и Гольбейна Лука Кранакъ (1472 — 1553), хотя и не былъ имъ равенъ, но обладалъ самобытнымъ талантомъ. Его мадонны — молодыя дѣвки, свѣжія и чистыя, чаруютъ взоры выраженіемъ невинности и шаловливости. Кромѣ того, онъ любилъ писать обнаженное тѣло (многочисленныя фигуры Адама и Евы) и черпалъ сюжеты изъ языческой мифологіи, хотя и по концепціи, и по стилю, былъ совершенно чуждъ античному искусству: его фигуры позируютъ предъ зрителемъ

съ какимъ-то жеманнымъ изяществомъ и нерѣдко отличаются жалкими и слишкомъ вытянутыми формами тѣла.

Ни подлинныхъ произведеній, ни даже хорошихъ копій Гольбейна въ Эрмитажѣ нѣтъ. Копія его портрета Эразма Роттердамскаго (463) не даетъ вѣрнаго представленія о талантѣ Гольбейна. То-же надо сказать и о двухъ его рисункахъ (210, 211). Зато Крапахъ представленъ пятью картинами, изъ нихъ два портрета. Изъ двухъ мадоннъ лучшая — „Мадонна-въ виноградникѣ“ (460), являющаяся, по-видимому, частью болѣе обширной картины. Темно коричневыми обнаженными фигурами „Венеры и Амура“ (461) очень типичны для первыхъ опытовъ нѣмецкой школы въ изображеніи обнаженного тѣла.

Вліяніе Реформаціи.

Вопросъ о вліяніи Реформаціи на искусство остается еще спорнымъ. Несомнѣнно, что новыя религіозныя идеи вызывали иногда раздраженіе противъ религіозныхъ памятниковъ у иконоборцевъ, но Лютеръ не запрещалъ искусства, Дюреръ, Гольбейнъ и Крапахъ были протестантами и не отказывались ни отъ живописи вообще, ни отъ изображенія священныхъ сюжетовъ. Возможно, что исповѣдовавшіеся ими ученія даже способствовали ихъ освобожденію отъ преклоненія предъ традиціями и развили въ нихъ стремленіе придать религіозному искусству народныя формы, хотя германская школа держалась этого направленія еще до Лютера. Если во второй половинѣ XVI в. германское искусство и пришло въ упадокъ, то нельзя думать, что причиною этого упадка была одна Реформація: посредственность германскихъ художниковъ этой эпохи объясняется тѣмъ, что они утратили свой національный характеръ, слѣпо подражая итальянскому стилю.

Характеръ французскаго искусства. Искусство и дворъ.

Въ XIV и XV вв. искусство пріобрѣло во Франціи характеръ одинаковый со фламандскимъ: оно стало реальнымъ. Нерѣдко трудно и различать произведенія этихъ двухъ странъ: тѣ, которыя приписыва-

лись ванъ-Эйку и Рожеру ванъ-деръ-Вейдену, оказываются принадлежащими французскимъ мастерамъ. Впрочемъ, большинство работавшихъ во Франціи мастеровъ происходило изъ Фландрій, или сѣверныхъ провинцій.

Въ XIV в. при Филиппѣ VI, Іоаннѣ II и особенно Карлѣ V французскій дворъ являлся литературнымъ и художественнымъ центромъ. Скульпторы и живописцы жили при дворѣ. Однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній этой эпохи является «Нарбоннский уборъ» (Лувръ) — рисунокъ на бѣломъ шелку, изображающій сцены пассій (католическія мистеріи) съ колѣнопреклоненными Карломъ V и Жанной Бурбонской. Изъ всѣхъ герцогскихъ дворовъ наибольшее художественное значеніе имѣлъ дворъ герцога Бургундскаго въ Дижонѣ. Изъ работавшихъ при немъ мастеровъ, наиболѣе извѣстенъ Клаусъ Слутеръ, голландецъ по рожденію; въ сотрудничествѣ съ племянникомъ Клаусомъ Вервь онъ исполнилъ порталъ и «гологоу» церкви въ Дижонѣ съ фигурами, полными яркаго реализма. Гробница Филиппа ле-Гарди (музей въ Дижонѣ) также была произведеніемъ Слутера, Жана де-Марвилля и ихъ сотрудниковъ. Гробница Филиппа Потъ указываетъ, что бургундская школа до конца XV в. сохраняла свою слегка грубоватую смѣлость и распространяла свое вліяніе на многія другія области Франціи.

Турская школа.

Однако, въ теченіи XV в. образовалась новая школа въ Турѣ. Въ общемъ, искусство турецкой школы менѣе грубо, но и менѣе смѣло, чѣмъ искусство предшествовавшаго времени и особенно бургундское. Не оставляя наблюдений природы, искусство становится, однако, менѣе реальнымъ и въ немъ замѣчается больше чувства мѣры и изящества. Самымъ блестящимъ представителемъ скульптуры этой школы былъ Мишель Коломбъ. Извѣстнѣйшія

его произведенія — это барельефъ, изображающій св. Георгія, побѣждающаго дракона, и въ особенности гробница герцога Бретаньскаго Франциска II въ Нантскомъ соборѣ. Въ живописи лучшимъ представителемъ турецкой школы являлся Жанъ Фуке (1420 — 1483). Онъ былъ даже въ Италіи, гдѣ исполнилъ портретъ папы Евгенія IV. Его миниатюры — это настоящія картины удачной и умѣлой композиціи съ многочисленными фигурами. У него проглядываютъ, однако, какъ-бы воспоминанія объ итальянскомъ искусствѣ, особенно въ архитектурныхъ рамкахъ и деталяхъ орнамента, но онъ воспроизводитъ мѣстные пейзажи и мѣстные типы.

На юго-западѣ Рене Анжуйскій сдѣлалъ свой дворъ центромъ литературы и искусства, въ которомъ сливались вліянія сѣверныхъ провинцій и Италіи. Здѣсь было два заслуживающихъ вниманія мастера. Въ 1453 г. Энгерранъ Шарантонъ написалъ «Славу Богоматери» съ очень нѣжнымъ и чистымъ религіознымъ чувствомъ. Немного поздиѣе, въ 1475—1476 гг. Никола Фроманъ исполнилъ, для собора въ Э (Aix) по заказу короля Рене большую картину, воспроизводящую «Неопалимую купину». Эта картина съ яснымъ и точнымъ рисункомъ, свободнымъ и блестящимъ колоритомъ, сильно написанными лицами, приписывалась прежде ванъ-Эйку.

Значеніе итальянскаго вліянія.

Въ XVI в. вслѣдствіе походовъ Карла VIII, Людовика XII и Франциска I, Италія оказала вліяніе на французское искусство, до сихъ поръ служащее предметомъ споровъ. Итальянская цивилизація и искусство изумили Карла VIII и его спутниковъ, какъ это свидѣтельствуютъ современные писатели и письма самого короля. Онъ приглашалъ къ себѣ итальянскихъ мастеровъ и у него на службѣ находились архитекторы Фра Джіокондо и Барнабе ди Кортоне, скульпторъ Паганино, живописецъ Андреа Соларіо

и др. То-же произошло и при Людовикѣ XII, а при Францискѣ I это итальянское нашествіе особенно увеличилось: Ліонардо да Винчи пріѣхалъ умирать во Францію, Андреа дель Сарто и Бенвенуто Челлини тоже жили тамъ, Россо, Приматиче и Николо дель Аббате украшали Фонтенбло. Король хотѣлъ привлечь во Францію Рафаэля, Микель Анджело, Тиціана, пріобрѣталъ ихъ произведенія. Вліяніе Италіи было несомнѣннымъ, но то было искусство плохихъ послѣдователей Микель Анджело и Рафаэля — условное, жеманное, прикрывающее свою бѣдность мошлою отдѣлкой картинъ.

Архитектура.

Индивидуальность французскаго духа съ блескомъ проявилась въ архитектурѣ. Особенно интересны съ этой точки зрѣнія замки. Къ концу XIV в. замки были массивными и мрачными, но мало-по-малу они стали пріобрѣтать болѣе пріятный видъ. Въ XVI в. замокъ совершенно измѣняется: стѣны пробиваются обширными окнами, всюду проникаетъ свѣтъ и воздухъ, устраиваются бесѣдки, сады, цвѣтники, фонтаны. И снаружки, и внутри развертываются богатые и капризные орнаменты, въ которыхъ сливаются готическіе, античные и итальянскіе мотивы. Изъ красивѣйшихъ замковъ этой эпохи Карломъ VIII были начаты Амбуазъ и Блуа, частью перестроенный при Людовикѣ XII. При Францискѣ I былъ построенъ замокъ Шамборъ, быть можетъ, самая удивительная изъ построекъ этого рода. Архитекторами являлись французы: Сурдо, Пьеръ Непвэ, Коко. Въ Фонтенбло, гдѣ въ особенности работалъ Жилль ле Бретонъ, завѣдывавшій работами съ 1528 по 1552 г., очень замѣтно итальянское вліяніе. Во второй половинѣ XVI в. подъ покровительствомъ Генриха II и Катерины Медичи были воздвигнуты большіе памятники, создатели которыхъ и являются наиболѣе извѣстными представителями французской архитектуры этого вѣка.

Филиберъ де л'Ормъ (1517 — 1570) еще въ молодости посѣтилъ Римъ и произвелъ обмѣръ античныхъ зданій, какъ онъ самъ говоритъ объ этомъ. Его сочиненія показываютъ, съ какою заботливостью онъ изучалъ конструкцію зданій и соединялъ старинныя традиціи французскихъ мастеровъ съ знаніемъ античныхъ орденовъ. Тѣ-же заботы встрѣчаются и въ его произведеніяхъ, наиболѣе важными изъ которыхъ являются замокъ Анэ и отчасти Тюильри. Во всѣхъ деталяхъ встрѣчается этотъ двойственный характеръ — подражанія и оригинальности. Въ особенности заботился Филиберъ о томъ, чтобы сооруженія были устроены разумно и отвѣчали своему назначенію, разсуждая, что «лучше не умѣть дѣлать орнаменты, и вообще украшать стѣны или еще чего-нибудь, но хорошо понимать то, что необходимо для здоровья и сохраненія жизни и имущества». Послѣ него надъ окончаніемъ Тюильри работалъ Жанъ Бюлланъ, строившій также и замокъ Экуенъ. Пьеръ Леско (1510 — 1578) построилъ новый Лувръ.

Религіозная архитектура до половины XVI в. почти повсюду оставалась готическою, заимствуя лишь мѣстами нѣкоторыя античныя детали, но въ послѣдствіи переходъ болѣе замѣтенъ, и къ концу вѣка происходитъ окончательный переломъ.

Скульптура.

Въ скульптурѣ XVI в. итальянское вліяніе проявилось довольно рано. Многія находящіяся во Франціи работы были исполнены итальянскими мастерами, а въ Турѣ образовалась даже настоящая итальянская колонія. Однако, существовала и школа національной французской скульптуры; даже среди мастеровъ, поддавшихся обаянію итальянскаго искусства, многіе оставались самобытными. Таковъ былъ Жанъ Гужонъ († 1568), лучшими произведеніями котораго являются «Діана» въ замкѣ Анэ, «Нимфы»

фонтана Невинности въ Луврѣ и др. Онъ обладалъ изящною и тонкою манерой, прежде всего заботился о формахъ и стройной граціи фигуръ, о правильности размѣровъ. Среди его современниковъ, работавшихъ при дворѣ, выдѣляются Пьеръ Бонтанъ и Жерменъ Пилонъ, знаменитѣйшимъ произведеніемъ котораго является группа «Трехъ Грацій» въ Луврѣ. Его стиль напоминаетъ Жана Гужона, хотя въ нѣкоторыхъ фигурахъ замѣтна большая сила. Прощѣтали также и нѣкоторыя провинціальныя школы.

Живопись и художественная промышленность.

Изъ всѣхъ искусствъ живопись была во Франціи наименѣе самобытною. При дворѣ Франциска I и его преемниковъ въ особенномъ почетѣ были портретисты Жанъ Клуэ († 1541) и его сынъ Францискъ († 1572). Отецъ Жана Клуэ былъ фламандскимъ живописцемъ, поселившимся во Франціи, и его преемники оставались вѣрными традиціямъ своей школы. Ихъ портреты вообще замѣчательны по суховатой ясности рисунка, вѣрности мелочей и основательности колорита*). Сильно отличался отъ нихъ Жацъ Куэнъ († 1583), въ произведеніяхъ котораго уже сильнѣе чувствовалось итальянское вліяніе.

Зато блестяще развивается художественная промышленность. Отъ перегородчатыхъ и выемчатыхъ эмалей Среднихъ вѣковъ лиможскіе мастера переходятъ къ эмалямъ росписнымъ — настоящимъ картинамъ, на которыхъ металлическій фонъ сплошь покрытъ эмалью, а рисунокъ и колоритъ достигаютъ рѣдкаго совершенства. Эмалевая живопись, въ началѣ посвященная религіознымъ сюжетамъ, скоро на-

*) Въ Эрмитажѣ есть мастерской портретъ герцога Алансонскаго работы Ф. Клуэ (1487).

чинають черпать сюжеты изъ античной міѳологіи. Это время было также одною изъ лучшихъ эпохъ французской керамики. Знаменитѣйшимъ мастеромъ въ этой области былъ Бернаръ Палисси (1510 — 1589) — ученый и мыслитель, и вмѣстѣ съ тѣмъ художникъ.

Хотя исторія французскаго искусства временъ Возрожденія еще и не достаточно разработана, надо признать, что эта эпоха все-же была для французскаго искусства — счастливою и плодотворною. Къ сожалѣнію только, оно недостаточно сильно отстаивало свою самобытность и, подвергшись вліянію антиковъ и Італіи, мало-по-малу подчинилось этому вліянію, принося въ жертву подражаніямъ прошлому и чужому искусству свои традиціи и самобытность.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.
НОВОЕ ИСКУССТВО.

ГЛАВА I.

Искусство во Фландріи, Голландіи, Англіи, Ита-
ліи и Испаніи въ XVII и XVIII вѣкахъ.

Состояніе Фландріи.

Въ XVI в. Фландрія подверглась тяжелымъ испытаніямъ. Наслѣдникъ бургундскихъ герцоговъ Карль V содѣйствовалъ ея развитію и процвѣтанію, но послѣ него, когда протестантство распространилось въ Нидерландахъ, Филиппъ II и жестокій герцогъ Альба пытались подавить его кровавымъ путемъ. Болѣе упрямые сѣверныя провинціи добились освобожденія отъ испанской зависимости и образовали Голландскую республику. Южныя провинціи — Фландрія и области валлонскаго нарѣчія — покорились и въ нихъ восторжествовалъ католицизмъ. Страна только казалась разоренною, но была еще полна жизненныхъ силъ и обильныхъ источниковъ богатства. Въ 1598 году Филиппъ II даровалъ Нидерландамъ особое управленіе, эрцгерцогъ Альбертъ и Изабелла пытались загладить принесенное зло и пріобрѣсти популярность своею умѣренностью. Мало того, они были любителями живописи. Эрцгерцогъ составилъ кол-

лекцію картинъ, являвшуюся настоящимъ музеемъ, а Отто Вениусъ, Брэгель и Рубенсъ титуловались придворными живописцами.

Эта эпоха явилась въ исторіи Фландріи какъ-бы обновленіемъ: цивилизація распустилась широко и плодovито; сильно замѣчалась любовь къ матеріальному благосостоянію, свободѣ и обилію удовольствій; укрьпившійся католицизмъ воздвигалъ множество монастырей и церквей іезуитскаго стиля, а также содѣйствовалъ развитію декоративной и религіозной живописи.

Рубенсъ.

Тогда-то и появился мощный геній, олицетворившій всѣ силы фламандскаго искусства. Петръ-Павель Рубенсъ (1577—1640), по своему натурализму и любви къ сверкающимъ краскамъ, былъ продолжателемъ національной школы, но, слѣдуя обычаямъ своего времени, отправился въ Италію и прожилъ тамъ восемь лѣтъ. Уже тогда обнаружился оригинальность его таланта: онъ преимущественно изучалъ венеціанцевъ — великихъ мастеровъ колорита. Произведенія итальянскаго Возрожденія дали ему то, чего онъ не могъ найти во Фландріи: искусство создавать величественную декоративную живопись. По возвращеніи въ Антверпенъ (1608) онъ былъ назначенъ эрцгерцогскимъ живописцемъ и окончательно поселился здѣсь. Тогда и началась его триумфальная жизнь, полная произведеній, успѣховъ и славы, длившаяся болѣе тридцати лѣтъ. Окруженный всеобщимъ уваженіемъ, богатый, счастливый, по княжески живущій Рубенсъ игралъ даже политическую роль: Филиппъ IV снаряжалъ его въ важныя посольства, онъ былъ посланъ въ Лондонъ, вести мирныя переговоры между Испаніей и Англіей (1630). Но онъ умѣлъ оставаться прежде всего живописцемъ, и среди этой, на видъ столь легкой и пышной жизни, онъ безъ отдыха творилъ великія произведенія. Насчитывается болѣе 2000 его картинъ (хотя онъ часто

прибѣгаль къ помощи сотрудниковъ). Казалось, онъ создавалъ ихъ естественно, свободнымъ изліяніемъ своего генія. «Онъ творилъ, какъ дерево рождаетъ плоды, безъ всякаго утомленія и усилій» (Фромантэнъ). Онъ создавалъ даже и сложныя произведенія простою и умѣлой, смѣлой и увѣренною кистью. Онъ съ одинаковою вдохновенностью работалъ во всѣхъ родахъ живописи — въ религіозной: «Поклоненіе волхвовъ» и «Чудесная ловля» въ Мехельнѣ, «Несеніе креста», «Снятіе со креста» и «Причащеніе св. Франциска» въ Антверпенѣ; въ міеологическихъ сюжетахъ: «Касторъ и Поллукъ похищаютъ дочерей Левкинпа» въ Мюнхенѣ; народныхъ сценахъ: «Кермесса» въ Луврѣ; портретахъ: «Соломенная шляпка» въ Лондонѣ, «Елена Фурманъ» въ Мюнхенѣ и т. д.

Рубенсъ богато представленъ въ Эрмитажѣ, имѣющимъ 53 его картины. Изъ сюжетовъ религіозныхъ особенно интересны: «Изгнаніе Агари» (535, считается „настоящимъ Рубенсовскимъ брилліантомъ“), „Мадонна“ (538—одна изъ лучшихъ), „Спаситель у Симона“ (543—одна изъ капитальнѣйшихъ работъ), „Снятіе со креста“ (546—считающееся лучшимъ послѣ находящагося въ Антверпенѣ; изъ міеологическихъ: „Вакхъ“ (550), „Вакханалия“ (551), „Персей и Андромеда“ (552), „Отдѣленіе римлянки“ (1785) и превосходный по силѣ этюдъ „Юпитера и Юноны“ (1843); изъ бытовыхъ сценъ: „Возчики камня“ (594); великолѣпный пейзажъ „Радуга“ (595); изъ портретовъ—„Елена Фурманъ“ (576) считается однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ, замѣчательны также портреты: „Камеристки“ (579), Филиппа IV (559) и особенно жизненный Елизаветы Испанской (560). На картинѣ изображающей „Пастушескую сцену“ (591) подъ видомъ пастуха изображенъ самъ Рубенсъ. Изъ 9-ти рисунковъ Рубенса особенно красивъ „Мученія св. Стефана“ (339). Въ Румянцевскомъ музеѣ три картины кисти Рубенса и копія „Суда Нариса“.

Трудно опредѣлить свойства таланта Рубенса. Можно сказать лишь, что онъ не всегда заботился о благородствѣ и изяществѣ своихъ конценцій и стиля. Какъ истый фламандецъ, Рубенсъ любитъ дюжія и роскошныя формы тѣла, въ большихъ композиціяхъ охотно пользуется типами матросовъ антверпенскаго порта или служанками изъ кабачковъ. Однако, его идеаль не только въ этомъ: онъ охотно изображаетъ фигуры, сила и свѣжесть которыхъ не исключаютъ граціи, а выраженіе, придаваемое ихъ лицамъ, часто

не лишено чувства и глубины. Его религиозныя картины, столь полны жизни, достигают иногда высокой трогательности.

Рубенсъ — великій, но своеобразный колористъ, обладающій естественною вѣрностью взгляда. Фромантэнъ, изучившій его, какъ специалистъ, отмѣчаетъ простоту способовъ и небольшое число красокъ, употреблявшихся Рубенсомъ для достиженія величайшихъ эффектовъ. Не менѣе изумительны ширина и богатство его композицій. Въ нихъ перѣдко можно найти чрезмѣрную оживленность, чрезмѣрное выставленіе мускуловъ, роскошныхъ тѣлъ, обиліе сильныхъ движеній, но цѣлое всегда носитъ величественный характеръ.

Школа Рубенса.

Вокругъ Рубенса группировались его многочисленныя сотрудники и ученики. Наиболее знаменитъ среди нихъ Антонисъ ванъ-Дейкъ (1599 — 1641). По выходѣ изъ мастерской учителя, онъ путешествовалъ по Италіи (1621 — 1625) и, изучая Тиціана, сталъ великимъ портретистомъ. Затѣмъ, послѣ семилѣтняго пребыванія во Фландріи, онъ отправился въ Англію (1632) и тамъ поселился. Получивъ отъ Карла І званіе главнаго и постояннаго живописца короля и королевы, онъ сталъ моднымъ художникомъ при дворѣ и всѣ крупныя дѣятели хотѣли позировать передъ нимъ. Хотя въ его произведеніяхъ и можно узнать ученика Рубенса, но, однако, у ванъ-Дейка не было ни воображенія, ни пылкости его учителя: онъ холодно, сдержанно и корректно. Онъ создавалъ религиозныя картины («Христосъ на Крестѣ» въ Антверпенѣ, «Мадонна» въ Луврѣ) и портреты (Карла І въ Луврѣ, дѣтей Карла І въ Берлинѣ и др.) Другъ Рубенса Якобъ Гордансъ (1593 — 1678), напротивъ, подходилъ на него характеромъ своихъ произведеній. Хотя онъ исполнялъ и религиозныя и историческія картины, но чувствовалъ себя особенно легко и болѣе на своемъ мѣстѣ, когда изображалъ внутренніе виды

комнаты или группировать вокруг обильно сервированного стола своих бравых современниковъ, цвѣтущаго здоровья и веселаго нрава.

Этими, болѣе близкими землѣ сюжетами соблазнялось все большее число самобытныхъ мастеровъ. Давидъ Тенирсъ (или Теньеръ, 1610 — 1690) явился живописцемъ исключительно фламандской жизни. Ему нравится быть среди крестьянъ, на грубыхъ забавахъ мѣстныхъ кermессъ, среди пьяницъ и споровъ въ кабачкахъ. Хотя его сюжеты и не отличаются благородствомъ, но стиль полонъ ума и тонкости, колоритъ деликатенъ до изящества. Людовикъ XIV презиралъ эти народные типы и называлъ ихъ «тенирсовскими обезьянами», но нидерландскій правитель донъ Хуанъ Австрійскій бралъ у Тенирса уроки живописи, шведская королева Христина посылала ему свой портретъ, Филиппъ IV Испанскій построилъ въ Эскурялѣ особую галлерей для его картинъ.

Заслуживаютъ также вниманія и многіе другіе: Янъ Брэгель «Бархатный» (1568 — 1625), Франсъ Снейдерсъ (1579 — 1657), писавшій животныхъ, и др. Эти жили во Фландріи, другіе-же слѣдовали примѣру ванъ-Дейка и селились вѣея: портретистъ Францъ Пурбусъ Младшій (1569 — 1622) жилъ послѣдовательно въ Италіи и Франціи; при дворѣ Анны Австрійской и Людовика XIV работали Филиппъ Шампенъ (1602 — 1674) и Адамъ Ванъ-деръ-Мейленъ (1632 — 1690). Фламандская школа находилась въ состояніи полнаго разцвѣта въ теченіи большей части XVII в., затѣмъ внезапно пришла въ упадокъ одновременно съ ослабленіемъ благосостоянія всей страны. Къ концу вѣка упадокъ былъ полнымъ.

Ванъ-Дейкъ представленъ въ Эрмитажѣ очень богато. Здѣсь находится капитальнѣйшая изъ картинъ этого мастера „Богоматерь съ куропатками“ (603), мастерской эскизъ „Распятіе“ (605), полное благородства „Невѣрѣ св. Фомы“ (607) и рядъ портретовъ, изъ которыхъ упомянемъ: лорда Филиппа Уортона (616), Вильгельма Нассаускаго (611) и доктора Маркизюса (632). Въ Румянцевскомъ музеѣ есть портретъ леди Уортонъ его работы. — Изъ эрмитажныхъ картинъ Юрданса

очень хорошъ „Сатиръ и крестьянинъ“ (650) и этюдъ старухи (655) колоссальный „Отдыхъ Дианы“ (649) характеренъ по чрезвычайной густотѣ тѣлъ. Въ Румянцевскомъ музеѣ имѣются его апостолы.—Изъ богатой эрмитажной коллекции Тенирса заслуживаютъ вниманія: большая портретная группа „Антверпенскіе стрѣлки“ (672), „Кермесса“ (674), „Свадьба“ (677) и „Картежники“ (688). Въ Румянцевскомъ музеѣ есть нѣсколько картинъ Тенирса.—Изъ картинъ Брэгеля Бархатнаго, въ которыхъ фигуры производятъ большее впечатлѣніе, чѣмъ пейзажи, въ Эрмитажѣ имѣются: „Диана и Актеонъ“ (514) и „Дорога“ (515). Въ Румянцевскомъ музеѣ есть его „Нападеніе разбойниковъ“. — Изъ эрмитажныхъ картинъ Снейдерса можно указать: „Фруктовую лавку“ (1312) и „Лавку дичи“ (1315).—Кисти Пурбуса въ Эрмитажѣ принадлежатъ три портрета, изъ нихъ 487 является частью большой картины, погибшей во время французской революціи.—Шамизъ представляетъ двумя картинами (664 и 1905).—Изъ батальныхъ картинъ ванъ-деръ-Мейлена укажемъ Людовика XIV, осаждающаго городъ (1754).

Характеръ голландскаго искусства.

Голландская школа первое время сливалась со фламандскою. Но, къ началу XVII в., послѣ жестокой борьбы, страна добилась признанія своей независимости. Тогда преобразовалось и искусство; въ концѣ XVI и началѣ XVII вв. народились великіе мастера. Казалось-бы, что голландская школа должна запечатлѣть воспоминанія о національной борьбѣ, но — странная вещь — она почти никогда не воспроизводила крупныхъ историческихъ событій. Свободная и буржуазная, она чувствовала особое влеченіе къ воспроизведенію повседневной жизни или къ группировкѣ въ картины, являвшіяся какъ-бы портретными галереями, городскихъ чиновниковъ, членовъ стрѣлковыхъ братствъ, городской милиціи. Это происходило потому, что восторжествовавшій въ Голландіи протестантизмъ видоизмѣнилъ религіозное искусство, а также и потому, съ другой стороны, что голландцы, несмотря на проявленную ими героическую энергію, были прежде всего мирными и практическими людьми, привязанными къ своимъ городамъ, домамъ, привычкамъ. Они не обладали драматическимъ воображеніемъ и признавали за истинную лишь поэзію домашнего очага. Жить въ кругу многочисленныхъ дѣтей и въ обществѣ нѣсколькихъ друзей, заниматься

музыкой, курить длинныя трубки, выпивая нѣсколько кружекъ пива или вина, присутствовать на народныхъ праздникахъ — таковы ихъ лучшія удовольствія. Художники вдохновлялись всѣмъ этимъ и, какъ нѣкоторые писатели удачно выражаются, писали портреты голландской жизни и природы съ искренностью, исполненной добродушія и очарованія.

Рембрандтъ.

Таковъ былъ общій характеръ школы, но совершенно не таковъ былъ наиболѣе знаменитый изъ ея мастеровъ Рембрандтъ ванъ-Рейнъ (1606 — 1669), являвшійся исключеніемъ среди всѣхъ окружающихъ его по своей мощи и воображенію. Его жизнь была проста и протекла въ Амстердамѣ, въ тѣни домашней обстановки. Онъ собиралъ произведенія искусства, вышивки, восточныя ткани, оружіе, въ 1656 г. онъ разорился и работалъ безъ отдыха. Современники мало говорили о немъ и, кажется, плохо понимали этого мыслителя, погруженнаго въ свои думы. Его интересуютъ священные книги, изъ нихъ извлекаетъ онъ многочисленные сюжеты, и, не заботясь о традиціяхъ, свободно выражаетъ свои личныя чувства. Потому-то онъ и является однимъ изъ немногихъ странныхъ мастеровъ, которыхъ трудно разгадать.

Какъ живописецъ, онъ оставилъ много знаменитыхъ картинъ: «Урокъ анатоміи» (1632) въ Гагѣ; «Ночной дозоръ» (1642) въ Амстердамѣ; «Два философа» (1633), «Добрый самаритянинъ» (1648) въ Луврѣ и др. Имъ исполнено также множество портретовъ: бургомистра Сикса, своей жены Саскіи, синдиговъ въ Амстердамѣ, нѣсколько собственныхъ портретовъ и др. Во всѣхъ своихъ произведеніяхъ Рембрандтъ съ большою силою передаетъ моральное выраженіе и душевный характеръ каждаго изображаемаго имъ лица, а въ священные композиціи онъ вводитъ могущественную и мистическую трогательность. «Если мы будемъ искать его идеала въ мірѣ высшихъ формъ, то замѣ-

тимъ, что онъ видѣлъ тамъ лишь духовную красоту и физическое безобразіе. Если будемъ искать его точек опоры въ реальномъ мірѣ, то найдемъ, что онъ исключаетъ изъ него все, служащее другимъ, и въ то-же время знаетъ его такъ, что почти не смотритъ на него, что если Рембрандтъ и пользуется формами реального міра для своихъ надобностей, то почти никогда не подчиняется имъ. И, однако, онъ естественнѣе всѣхъ другихъ; удаляясь отъ природы — стоитъ къ ней ближе другихъ, болѣе другихъ широкій и возвышенный по идеямъ — онъ обыкновеннѣе ихъ, болѣе другихъ благородный — онъ не стремится къ красотѣ типовъ и въ то-же время дѣлаетъ ихъ необыкновенно прекрасными въ силу выражаемаго ими чувства (Фромантэнъ). Въ то-же время Рембрандтъ являлся и мастеромъ колорита, но не похожимъ ни на венеціанцевъ, ни на фламандцевъ. Его самобытность заключалась въ томъ, что онъ заставлялъ свѣтъ жить, извлекалъ изъ него изумительнѣйшіе эффекты посредствомъ смѣшенія или противопоставленія свѣту тѣней. Рембрандтъ былъ по преимуществу мастеромъ свѣтотѣни и великихъ контрастовъ.

Тотъ-же характеръ замѣтенъ и въ его многочисленныхъ гравюрахъ. Онъ исполнялъ ихъ по способу офорта, т. е. способомъ, допускающимъ наиболѣе быстрое исполненіе и хорошо выражающимъ въ то-же время отѣвки и богатство окраски, игру свѣта. Съ особымъ соединеніемъ драматизма и свободы, изображалъ онъ священные сюжеты или отмѣчалъ скромнѣйшія стороны народной жизни, показывая при этомъ изумительное воображеніе и искусство руки и самыми неожиданными способами достигая высокой поэзіи. Изъ прекрасныхъ гравюръ Рембрандта можно упомянуть: «Се, Человѣкъ», «Христосъ исцѣляющій больныхъ» (такъ называемая «гравюра въ сто флориновъ»), «Воскрешеніе Лазаря», «Апостолы на пути въ Эммаусъ», «Докторъ Фаустъ» и др.

„Перломъ“ среди 39-ти картинъ Рембрандта, находящихся въ Эрмитажѣ, считается „Даная“ (802), дающая яркое представленіе о мастерской его кисти. Изъ религіозныхъ композицій упоминаемъ: „Св

Семейство" (796) съ мастерски переданнымъ освѣщеніемъ, полное простоты и чувства; интересное по передачѣ освѣщенія „Снятіе со креста" (800) и „Отреченіе св. Петра" (799). Изъ портретовъ: „Старушка" (805), широко написанные „Молодой человекъ" и „Дѣвочка съ метлой" (825 и 826) и „Портретъ пожилой дамы" (829). Сверхъ картинъ въ Эрмитажѣ имѣются, между прочимъ, и рисунки Рембрандта. Въ Румянцевскомъ музеѣ имѣется четыре картины Рембрандта.

Портретисты, жанристы, пейзажисты.

Кромѣ Рембрандта въ голландской школѣ были великіе мастера портрета, жанра и пейзажа. Францъ Гальсъ (1584 — 1666) вносилъ въ свои произведенія тотъ-же прекрасный юморъ, какимъ отличался и въ жизни. Онъ передавалъ лица своихъ моделей съ большою ясностью, естественною и широкою мѣрой («Офицеры стрѣлковъ Св. Георгія и св. Адріана», «Правители и правительницы въ госпиталѣ св. Елисаветы» въ Гаарлемѣ; «Берштейнъ», «Декартъ» и «Пыганка» въ Луврѣ, портреты въ Берлинѣ, Амстердамѣ, Касселѣ и др.) Прославившійся также какъ портретистъ Бартоломей Ванъ-деръ-Гельстъ (1613 — 1670) былъ холоднѣе, чѣмъ Гальсъ, и менѣе одаренъ чувствомъ колорита («Обѣдъ городской гвардіи» въ Амстердамѣ).

Изъ жанристовъ Адріанъ Брауверъ (1606 — 1638), казалось, жившій въ опьяненіи, бралъ свои модели изъ кабачковъ и воспроизводилъ безъ прикрасъ, но за то съ рѣдкимъ талантомъ — жирныхъ плутовъ, пьющихъ, играющихъ или дерущихся. Адріанъ Ванъ-Остаде (1610 — 1685), какъ почтенный отецъ семейства, какимъ онъ является на одной изъ луврскихъ картинъ съ женою и дѣтьми, водить уже менѣе плохую компанію: его герои — крестьяне, пьющіе и танцующіе, не внушающіе, быть можетъ, уваженія, но во всякомъ случаѣ, имѣющіе видъ честныхъ людей. У его брата Исаака — одинаковый вкусъ. Янъ Стэнъ (1626 — 1679), его ученикъ, тонкій юмористъ, проникаетъ иногда и въ буржуазное общество. Гергардъ Терборхъ (1608 — 1681) является по преимуществу изобразителемъ нравовъ.

доброй компаніи. Онъ превосходенъ въ жанрѣ, называемомъ «разговорами», т. е. группъ изъ двухъ-трехъ лицъ съ хорошими манерами, которыя и составляютъ картину; здѣсь дама и два кавалера занимаются музыкой, тамъ — молодой человекъ ухаживаетъ за молодою дамою. Сюжетовъ почти нѣтъ, но наивная правдивость этихъ сценъ, тонкость рисунка и колорита очень интересны. Габріэль Метсю (1630 — 1667, мелочной Герардъ Доу (1613 — 1675) и Ванъ деръ Мееръ принадлежатъ къ той-же школѣ. Питеръ де-Гохъ (1630 — 1677) любилъ изображать опрятныя и чисто убранныя комнаты и вводить туда сквозь маленькія оконца солнечный лучъ.

На первый взглядъ Голландія представляется плоскою и монотонною страной, лишенной большой поэзіи, но все-же въ ней развилась цѣлая школа пейзажистовъ. Съ простотою и свободой наблюдая за видомъ природы и переменами въ игрѣ свѣта, художники достигли такой искренности впечатлѣнія и разнообразія эффектовъ, которые были до нихъ невѣдомы. Изъ всѣхъ ихъ произведенія Якоба Рюисдала (1625 — 1682) являются наиболѣе величественными и стильными. Онъ охотно изображалъ уголки меланхолическаго характера, завѣшенные облаками небеса, темное и грозное море. Мейндертъ Гоббема (1638 — 1709), болѣе веселый, предпочиталъ живописныя фермы среди большихъ деревьевъ, мельницы на берегу рѣкъ. Поль Поттеръ (1625 — 1654) писалъ стада, особенно коровъ, блуждающихъ среди просторныхъ луговъ. Альбертъ Кэйпъ (1620 — 1691) тоже любилъ изображать пастбища, тихія рѣки и каналы его отечества. Многихъ привлекало также зрѣлище моря и они, какъ Виллемъ Ванъ де Вельде (1633 — 1707), Людольфъ Бакгюйзенъ (1631 — 1708) и Янъ ванъ Гойенъ (1596 — 1656) извлекали изъ него почти всѣ свои сюжеты.

Это все лишь наиболѣе извѣстные мастера, а гол-

ландская школа въ XVII в. была полна талантами. И тѣмъ удивительнѣе внезапный упадокъ, наступающій въ XVIII в.: все исчезаетъ — интересъ къ изученію природы, вдохновенность, достоинства колорита. Голландію покоряетъ французское вліяніе, но въ неудачной формѣ: семейныя сцены смѣняются холодными и жеманными міѳологическими вымыслами.

Эрмитажъ особенно богатъ произведеніями голландской школы. Гальсеу принадлежатъ четыре портрета, изъ нихъ лучший — портретъ моряка (778); интересны также его рисунки (349, 350). — Ванъ-деръ-Гельстъ изобразилъ на одномъ изъ портретовъ самого себя (1832), но лучшею изъ его работъ считается группа „Представленіе новобрачной“ (777). — Наибольше интересными изъ картинъ Браувера являются: „Шипокъ“ (938) и „Драка“ (939). — Изъ картинъ Ванъ-Остаде интересны: „Крестьянское семейство“ (946), „Драка“ (1767) и „Крестьянская пирушка“ (955); великолѣпно также по выраженію — лицо трубача въ рогъ булочника (950), возвѣщающаго о выходѣ свѣжаго хлѣба. — Стѣну принадлежатъ въ Эрмитажѣ цѣлый рядъ картинъ, полныхъ тонкаго юмора. На первомъ мѣстѣ стоятъ: „Крестьянская свадьба“ (901), „Больная и врачъ“ (896), „Выборъ между молодостью и старостью“ (1844) и „Сцена въ кабачкѣ“ (902). — Изъ картинъ Терборха упомянемъ: „Урокъ музыки“ (874), „Бокалъ димонада“ (870) и прекрасно написанную фигуру дамы — „Письмо“ (872). — Изъ картинъ Метсю интересны: „Больная“ (878) и „Семейный завтракъ“ (881). — Самой крупной изъ картинъ Доу является „Врачъ“ (903), по тонкости работы выделяются „Мотальница“ (908), „Читальница“ (913). — Питеръ Гохъ представляетъ „Утромъ молодого человѣка“ (943) и „Госпожей и служанкой“ (860) съ удивительнымъ по свѣжести пейзажемъ, видящимся сквозь раскрытую дверь. Эрмитажъ обладаетъ однимъ изъ лучшихъ произведеній Рюисдаля — „Болото“ (1136), изъ другихъ интересенъ декоративный „Виль въ Норвегій“ (1145) и скромный пейзажъ (1148). — Гобемма представленъ лишь однимъ рисункомъ (294), да и то сомнительнымъ. — Замѣчательнѣйшее изъ произведеній Поттера „Ферма“ (1051) находится въ Эрмитажѣ; интересны также его „Охотничья сцена“ (1052) и собака (1055). — Изъ картинъ Кэйпа „Ночной штиль“ (1106) проникнутъ настроеніемъ тишины. — Интересенъ „Штиль“ (1186) и у ванъ-де-Вельде. — Эрмитажъ имѣетъ также „Кораблекрушеніе“ (1188) Баккюйзена и рядъ пейзажей ванъ-Гойена (1127 и 1128 „наиболѣе достойны вниманія). — Въ Румянцевскомъ музеѣ имѣются „Крестьяне“ Браувера, „Пустынникъ“ Доу, пять картинъ Тенирса.

Англійская школа.

Сосѣдняя съ Фландріей и Голландіей Англія долгое время не имѣла національной школы живописи. Въ ней одинъ за другимъ жили и работали при дворѣ:

Гольбейнъ въ XVI в. и Ванъ-Дейкъ въ XVII в. Вліяніе Ванъ-Дейка удерживалось и послѣ его смерти: Лели продолжалъ писать портреты аристократовъ. Галлерей англійскихъ коллекціонеровъ были въ славѣ и французскіе живописцы, пріѣзжали ихъ осматривать. Въ XVIII в. образовалась подлинно англійская школа живописи. Вильямъ Гогартъ (1697—1764) съ неподражаемою наблюдательностью бичевалъ англійскіе нравы (наиболѣе знаменитое его произведеніе, серия изъ 7 картинъ «Бракъ по модѣ», находится въ Лондонѣ). Въ портретѣ отличались Іошуа Рейнольдсъ (1723—1792) и Томасъ Гэнсборо (1727—1788); одинъ — болѣе ученый и пытавшійся изученіемъ другихъ мастеровъ, но обладавшій, впрочемъ, широкою и блестящею манерой*); другой — болѣе естественный и граціозный. Лауренсъ (1769—1830) нравился изяществомъ своихъ фигуръ, Ромней являлся портретистомъ съ основательнымъ колоритомъ, широкимъ и простымъ рисункомъ. Эту богатую и разнообразную школу портретистовъ дополняли другіе мастера, какъ Рэйбернъ, Геппнеръ, Ойе.

Что касается германскаго искусства, то оно меньше, чѣмъ всѣ другія обнаружило въ XVII и XVIII вѣкахъ самобытности. Національныя традиціи были окончательно заглушены іезуитскимъ и академическимъ стилемъ.

Италія: стиль барокко, Болонская школа, реалисты.

Въ Италіи повсюду наблюдался упадокъ. Архитектура стремилась быть грандіозною, но чаще всего достигала только напыщенности. Зданія съ запутаными линиями и чрезвычайной орнаментикой принадлежатъ стилю барокко, злосчастное вліяніе котораго распространилось по всей Европѣ, отчасти благодаря іезуитамъ. Наиболѣе знаменитый архитекторъ

*) Въ Эрмитажѣ три картины Рейнольдса; лучшая — „Геркулесъ и ямъя“ (1391).

этой эпохи Бернини (1598 — 1680), строитель колоннады собора св. Петра въ Римѣ, былъ въ то-же время и скульпторомъ. Одаренный изумительно легкостью и природнымъ декоративнымъ чувствомъ, онъ изваялъ цѣлую толпу статуй, часто оскорбляющихъ разумъ и чувство своими кривляньями, театральными жестами, развѣвающимися по вѣтру драпировками. Нѣкоторыя заслуживаютъ, однако, вниманія по изяществу формъ, правдивости движеній и сочной моделировкѣ тѣла. Бернини былъ въ большомъ почетѣ и получилъ даже приглашеніе во Францію, ко двору Людовика XIV, хотя и не имѣлъ здѣсь большого успѣха.

Въ живописи, многіе изъ мастеровъ XVII в. долгое время считались первоклассными. Затѣмъ мнѣніе о нихъ круто измѣнилось: не признавалась даже ихъ сравнительная цѣнность. Въ это время въ Италіи преобладали двѣ большія группы мастеровъ: эклектики, хотѣвшіе воспринять и сочетать въ себѣ достоинства великихъ мастеровъ XVI в., и натуралисты, которые пытались вдохновляться только дѣйствительностью. Основанная Лодовико Карраччи (1555—1619) болонская школа являлась центромъ эклектизма, колыбелью такъ-называемаго «академическаго» стиля. Здѣсь сложились особыя правила, указывавшія какъ надо заимствовать у Микель-Анджело его чрезвычайное вдохновеніе, у Корреджіо — его чистый стиль, у Рафаэля красоту и симметричность композиціи, у венеціанцевъ — оживленность и глубину тѣней и т. д. Аннибале Карраччи (1560—1609) былъ лучшимъ представителемъ этой школы. Онъ особенно извѣстенъ по мифологическимъ картинамъ въ палаццо Фарнезе въ Римѣ, которыя, дѣйствительно, очень красивы. Гвидо Рени (1574—1642) унаслѣдовалъ изящество Карраччи, но часто становится вялымъ («Аврора» — плафонъ въ римскомъ палаццо Роспильози). Доменикино Цампьері (1582—1641), болѣе самобытный и сильный, хорошо умѣлъ передавать возвышенность чувствъ, какъ это доказываютъ его картина въ Ватиканѣ «Причащеніе св. Іеронима»

и фрески въ церквахъ Рима и его окрестностей. Франческо Альбани (1578 — 1660) искалъ граціи и пріятныхъ сюжетовъ, которые онъ въ особенности заимствовалъ изъ міеологій; среди свѣжихъ и тѣнистыхъ пейзажей, онъ часто изображалъ небольшія обнаженныя фигуры, выдѣлявшіяся бѣлыми пятнами на болѣе темномъ фонѣ. Вліяніе болонской школы распространялось на всю Италію. Пріѣзжавшіе въ Италію въ XVII в. французскіе художники испытывали его въ свою очередь: братья Карраччи казались имъ равными Микель-Анджело и Рафаэлю.

Въ другомъ лагерѣ, во главѣ натуралистовъ стоялъ Микель-Анджело да Караваджо (1569 — 1609), грубый и неистовый въ своихъ произведеніяхъ, какъ и въ жизни. Изображая религіозные сюжеты, онъ придавалъ своимъ фигурамъ пошловатый характеръ и предпочиталъ писать бродягъ и проходимцевъ, склоняясь въ колоритѣ къ мрачнымъ и чернымъ тонамъ. Его вліяніе было особенно могущественно въ Римѣ и Неаполѣ, хотя натурализмъ находилъ послѣдователей даже среди болонцевъ, какъ Джованни Барбьери прозванный «Гверчино» (1590 — 1666). Между обѣими направленіями шла горячая борьба: бѣдный Доменикино, преслѣдуемый всю жизнь, былъ, какъ предполагають, отравленъ своими соперниками въ Неаполѣ. Неаполитанецъ Сальваторе Роза (1615 — 1673) изображалъ живописные и дикіе пейзажи, въ которые вводилъ разбойниковъ и солдатъ, подчасъ въ жестокихъ стычкахъ. Нѣтъ надобности подробно говорить о томъ упадкѣ, который отразился въ произведеніяхъ Пьеро да Кортоня (1596 — 1669), Луки Джіордано (1632 — 1705), Ланфранко (1482 — 1525) и даже Карло Дольчи (1616 — 1686) и Карло Маратта (1625 — 1713). Эти художники нерѣдко владѣють искусною кистью, но ихъ произведенія или чрезмѣрно напыщенны, или — и это въ особенности — досадно безвкусны.

Однако, въ Венеціи XVIII вѣка было нѣ-

сколько мастеровъ, заслуживающихъ вниманія. Антонио Каналетто (1697 — 1768) и его ученикъ Франческо Гварди (1712 — 1793) являются какъ-бы портретистами своего города. Они вѣрно и точно воспроизводятъ каналы, палаццо, церкви и всѣ столь различные виды Венеціи. Джованни Батиста Тьеполо (1697 — 1770) являлся представителемъ дорогой венеціанской школы большой декоративной живописи и обнаруживалъ много пылкости и искренности, живописной и сверкающей изобрѣтательности (многочисленные картины въ Венеціи и Мадридѣ).

Изъ эрмитажныхъ картинъ Ани. Карраччи наиболѣе интересны „Явленіе Христа мирноносцамъ“ (174), большая и оживленная композиція „Мирноносцы у гроба Господня“ (173) и „Отдыхъ съ Семейства“ (171). — Изъ картинъ Рени укажемъ „Св. Семейство“ (184), „Поклоненіе пастырей“ (182), „Давидъ съ головою Голиафа“ (181) и „Похищеніе Европы“ (189). — „Св. Іоаннъ“ Доменикко (1643) считается однимъ изъ лучшихъ произведеній этого мастера; характерна также для его таланта и картина „Взятіе Маріи Магдалины на небо“ (179). — Альбаши представленъ въ Эрмитажѣ тремя картинами (202—204). — Изъ картинъ Караваджо наиболѣе интересны „Мученіе св. Петра“ (216) и этюдъ въ рембрандтовскомъ вкусѣ „Пастухъ“ (1635). — Изъ картинъ Барбьери самую замѣчательную является „Мученіе св. Екатерины“ (240). Изъ произведеній Розы большою живостью отличаются „Воины“ (223) и красивый пейзажъ съ разбойниками (227). — Ди-Кортоня представленъ нѣсколькими картинами, изъ нихъ укажемъ „Мученіе св. Стефана“ (281); для Джордано характеренъ громадный „Спящій Вахусъ“ (293); лучшая изъ картинъ Дольчи „Св. Екатерина“ (254), хотя интересны и „Магдалина“ (252) и „Св. Цецилія“ (255; изъ многихъ картинъ Маратта упомянемъ „Мадонну“ (302) и „Тріумфъ Галатеи“ (1651). — Интересны обѣ картины Каналетто: „Пріѣздъ графа Жержи“ (318) и „Отъѣздъ дожа на праздникъ вѣнчанія съ моремъ“ (319) и пейзажи Гварди (1648 и 1847). — Тьеполо представленъ красивою и большою композиціей „Пиръ Клеопатры“ (317).

Въ Румянцевскомъ музеѣ имѣются: копія „Сивиллы“ Доменикино; „Снятіе со креста“ Ани. Карраччи; „Св. Цецилія“ Дольчи; „Св. Симеонъ“ Рени; „Св. Себастьянъ“ и „Мадонна“ Барбьери; „Жертвоприношеніе Авраама“ Джордано; „Мадонна“ Маратти; венеціанскій видъ Каналетто.

Испанія.

Поразительно, что именно въ XVII в., когда уменьшилась слава и процвѣтаніе страны, — появилась самобытная школа испанской живописи. Она развивается

благодаря покровительству интересующихся искусством королей и всемогущей въ ту пору католической Церкви.

Въ XVI в. въ Испаніи царило итальянское вліяніе. При дворѣ Карла V и Филиппа II находились преимущественно итальянскіе художники и давали тонъ мѣстной живописи. Мало-по-малу слагается національная школа, центромъ которой является Севилья. Дерзкій и пылкій Геррера Старшій (1576 — 1656) содѣйствуетъ освобожденію испанской живописи отъ духа подражательности. Изъ его мастерской и выходитъ главнѣйшій испанскій мастеръ Діего Веласкезъ (1599 — 1660). Большая часть его жизни протекаетъ при дворѣ Филиппа IV, у котораго онъ былъ любимымъ художникомъ. Онъ зналъ Рубенса, два раза посѣщалъ Италію, но это не повліяло на его самобытность. Терпѣливый и добросовѣтный наблюдатель природы, Веласкезъ передавалъ ее съ искренностью и тонкостью; изумительный колористъ, онъ ставилъ свои фигуры въ яркомъ и правдивомъ свѣтѣ, но мало интересовался характеромъ, выраженіемъ и движеніями фигуръ. Его славу создали портреты («Филиппъ IV», «Герцогъ Оливарецъ» въ Мадридѣ, «Иннокентій X» въ палаццо Дорія въ Римѣ, «Инфанта Маргарита» и «Собраніе дворянъ» въ Луврѣ и др.), но онъ создавалъ также картины историческія (его шедевръ «Сдача Бреды» въ Мадридѣ), религіозныя, мифологическія. Но особенно любилъ онъ бытовыя сцены и типы и съ необыкновенной силой передавалъ народные типы («Севильскій водоносъ», «Пьяницы», «Пряхи», «Кузница»). На его статуѣ въ Севильѣ написано «Живописцу истины». И, дѣйствительно, ни одинъ испанскій живописецъ не служилъ истинѣ болѣе, чѣмъ Веласкезъ, и не освобождался съ большею полнотою отъ условностей и устарѣлыхъ пріемовъ.

Веласкезъ всегда спокоенъ, ясенъ, вполне уравновѣшенъ, но нельзя того-же сказать о другихъ испанскихъ мастерахъ. Бартоломе Мурильо (1618 — 1682) представляетъ собою, напримѣръ, стран-

ныя противорѣчія: то онъ хочетъ придать своимъ мадоннамъ и серафимамъ нѣжное, иногда даже слегка вялое впечатлѣнiе, то обращается къ реализму и начинаетъ изображать нищихъ и лохмотья. Какъ религиозный живописецъ, онъ далеко удалялся отъ христіанскаго идеала прежнихъ мастеровъ. Его мистическій и въ то-же время чувственный католицизмъ вполне соотвѣтствовалъ родинѣ св. Терезы. Франсиско Зурбаранъ (1598 — 1662) писалъ монаховъ и аскетическія сцены въ смѣломъ стилѣ. Хозе Рибейра (1588 — 1652), жизнь котораго протекла въ Неаполѣ, былъ ученикомъ Микель-Анджело да Караваджо. Въ своихъ черныхъ по колориту картинахъ, онъ любилъ воспроизводить самые мрачныя сюжеты, сцены мученичества и страданій.

Послѣ нихъ испанская школа ослабла, но къ концу слѣдующаго столѣтія изъ нея вновь вышелъ необыкновенно самобытный мастеръ Франсиско Гойя (1746 — 1828). Онъ особенно отличался въ композиціяхъ, гдѣ причудливѣйшая фантазія смѣшивалась съ дѣйствительностью, хотя почти нѣтъ того рода живописи, къ которому онъ не приступалъ-бы. Его живопись была очень живою и яркою; тѣ-же достоинства встрѣчаются и въ его столь дерзко исполненныхъ офортахъ.

Эрмитажъ обладаетъ довольно большою коллекціей картинъ испанской школы. Изъ портретовъ Веласкеза особенно хороши: Филиппъ IV (419), герцогъ Оливарецъ (421), этюдъ портрета папы Иннокентія X (418), но еще интереснѣе превосходная жанровая сцена „Завтракъ“ (1849). — Изъ множества картинъ Мурильо лучшему считается „Отдыхъ св. Семейства“ (367), гдѣ особенно хорошо передано выраженіе лица Богоматери и пугливо удерживающихъ другъ друга ангеловъ; изъ двухъ „Безсѣменныхъ зачатій“ — лучшее № 362; изъ картинъ „Благословеніе Іакова“ (360) интересенъ пейзажъ, характерны также севильскія авантюристки Сестина и ея дочь за тюремною рѣшеткой (375). — Для Зурбарана характеренъ „Св. Лаврентій“ (349). Изъ картинъ Рибейры характеренъ „Св. Сивастіанъ“ (331).

Въ Румянцевскомъ музеѣ есть оригиналъ Мурильо и копія одной изъ эрмитажныхъ картинъ.

ГЛАВА II.

Искусство во Франціи въ XVII и XVIII вѣкахъ.

XVII вѣкъ. Общій характеръ.

Семнадцатый вѣкъ былъ для Франціи вообще періодомъ величія. Съ самаго его начала Генрихъ IV и Сюлли работали надъ возстановленіемъ спокойствія и внутреннимъ обогащеніемъ страны, въ то время, какъ во внѣшнихъ сношеніяхъ они начали политику, которой съ успѣхомъ слѣдовали Ришелье и Мазарини. Послѣ Вестфальскаго и Пиринейскаго трактатовъ преимущественное положеніе Франціи въ Европѣ было прочно установлено. Искусства и литература развивались главнымъ образомъ подъ покровительствомъ королей и ихъ министровъ и отъ этого французскія произведенія искусства настоящей эпохи носятъ какъ-бы officialный характеръ. Художники въ особенности были подчинены особой дисциплинѣ при Людовикѣ XIV. Кольберъ далъ имъ въ качествѣ главнаго начальника живописца Леброна; подъ его руководствомъ и часто по его рисункамъ работали всѣ: архитекторы, живописцы, скульпторы, граверы, ювелиры и др. Во всѣхъ отрасляхъ искусства и почти во всѣхъ его произведеніяхъ въ XVII в. встрѣчаются одни и тѣ-же черты. Всюду добиваются суроваго, благороднаго и величественнаго стиля, всюду господствуетъ тотъ духъ порядка и правильности, который называется классическимъ. Въ зданіяхъ Мансара и картинахъ Пуссена проявляются тѣ-же величіе и правильность, какъ въ трагедіяхъ Корнеля и Расина, та-же сдержанность, какъ въ поэмахъ Буало. Новое искусство, однако, отрицается отъ прошлаго Франціи, не считаетъ его заслуживающимъ вниманія, его восхищаетъ только античность и Италія. Эти стремленія, постепенно развивавшіяся въ XVI в., теперь торжествуютъ безраздѣльно. Пребываніе по ту сторону Альпъ являлось почти обязательнымъ для всякаго мо-

лодого художника. Въ 1666 г. Людовикъ XIV основалъ въ Римѣ французскую академію. Съ тѣхъ поръ молодые люди, признаваемые достойными этой милости, въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ содержались въ Римѣ на королевскій счетъ. Но не всѣ, однако, отрекались отъ самобытности и нерѣдко наиболѣе самобытными являлись именно тѣ, которые очень долго жили въ Франціи. Пуссенъ и Клодъ Лорренъ навсегда поселяются въ Римѣ, но они остаются французами по таланту и далеко превосходятъ всѣхъ окружающихъ ихъ итальянцевъ.

Архитектура.

Въ теченіи первой половины вѣка, при Генрихѣ IV и Людовикѣ XIII, замки сохраняютъ еще совершенно французскій характеръ. Въ нихъ удерживаются еще нѣкоторыя прежнія традиции, тогда какъ внѣшній ихъ видъ изящно мѣняется, вслѣдствіе поочереднаго употребленія камня и кирпича. Но въ общественныхъ зданіяхъ, національный архитектурный стиль все болѣе уступаетъ мѣсто античнымъ и итальянскимъ образцамъ. Французскіе мастера отличаются, однако, благородіемъ, и не принимаютъ всѣхъ вычурностей стиля барокко, который распространился тогда изъ Италіи по всей Европѣ. Стремясь къ грандіозности, они достигаютъ въ то-же время яснаго распредѣленія въ частяхъ зданія и согласованности главныхъ его очертаній. Словомъ, ихъ вкусъ строже и умѣреннѣе. Архитекторъ Маріи Медичи Соломонъ де Броссе строитъ люксембургскій дворецъ; при Людовикѣ XIII Лемерсье работаетъ надъ Лувромъ и становится первымъ королевскимъ архитекторомъ. Его преемникомъ является — Ле-Во. При Людовикѣ XIV сильнѣе сказываются стремленіе къ пышности сооружений и обширности ихъ пропорцій. Изъ большихъ сооружений этого царствованія наиболѣе въ славѣ построенная Клодомъ Перро луврская колоннада. Эта постройка, несмотря на ея пышность, не болѣе, однако, какъ посредственное сооруженіе,

не согласованное съ остальными частями зданія. Въ Парижѣ былъ еще построенъ Домъ Инвалидовъ, начатый въ 1671 г. Либералемъ Брюаномъ, быть можетъ, наиболѣе самобытнымъ изъ архитекторовъ этой эпохи. Излюбленнымъ архитекторомъ Людовика XIV былъ Жюль-Гардуэнъ Мансаръ (1646 — 1708), которому принадлежитъ большая часть Версальскаго замка. Во внутреннемъ расположеніи этого дворца все принесено въ жертву внѣшнему виду и комнаты его неудобны.

Въ конструкціи церквей наблюдаются тѣ-же черты, что и въ гражданской архитектурѣ. Наиболѣе содѣйствовалъ насажденію во Франціи іезуитскаго итальянскаго стиля іезуитъ Мартеллини. Въ провинціи, по мѣстамъ, удерживается еще готическая архитектура (соборы въ Орлеанѣ, Блау, Люсонѣ, Сентъ-Мексанѣ и др.)

Живопись и гравюра.

Въ началѣ XVII в. французская школа казалась очень посредственною. Придворный живописецъ Симонъ Вуэ (1590* — 1649) былъ чистымъ итальянцемъ по воспитанію. Онъ пользовался большою славой и былъ учителемъ многихъ превзошедшихъ его французскихъ живописцевъ. Однако, въ эту эпоху и даже при самомъ дворѣ работали художники, у которыхъ изученіе старыхъ мастеровъ не окончательно заглушило оригинальность. Ф. де-Шампэнь (1602 — 1674) въ своихъ иногда даже блестящихъ по виду произведеніяхъ поражалъ силою внутренней выразительности. Эсташъ ле-Сюэръ (1617 — 1655) обладалъ болѣе нѣжной природой, талантомъ болѣе гибкимъ и менѣе твердымъ. Ле-Сюэръ никогда не видалъ Италіи; Никола Пуссенъ (1594 — 1665) жилъ въ ней, обожая антики и великихъ мастеровъ XVI в. Его суровыя и сильныя композиціи привлекли всеобщее вниманіе, и его репутація установилась; въ 1640 г. Пуссенъ былъ вызванъ въ Парижъ и поселился въ Луврѣ, но въ 1642 г. снова вернулся въ Италію.

Пуссенъ, прежде всего, мыслитель и разсудокъ господствуетъ въ его произведеніяхъ. Его композиціи, особенно на темы изъ священныхъ книгъ, одновременно полны простоты и величія («Элеазаръ и Ревекка», «Моисей, спасенный изъ воды», «Манна въ пустынь», «Потопъ» и др. въ Луврѣ). Но эти выдающіяся достоинства часто соединяются у него съ изысканнымъ изяществомъ и граціей, хотя онъ всегда остается достойнымъ и строгимъ. «Архадскіе пастухи» въ Луврѣ проникнуты меланхолическою поэзіей. Онъ понималъ природу и хорошо передавалъ въ своихъ «историческихъ пейзажахъ» ея душу. Вокругъ Пуссена въ Римѣ группировались художники, часто подвѣргавшіеся влиянію силы его характера и таланта. Въ этой французской колоніи наиболѣе извѣстнымъ послѣ Пуссена былъ Клодъ Желэ, прозванный «Клодъ Лоррэнъ» (1600 — 1682). Рано поселившись въ Римѣ, онъ провелъ тамъ всю жизнь, создавая то простыя пасторали, то героическіе пейзажи, въ которыхъ онъ изображалъ среди усадебныхъ зданій городовъ извѣстныхъ въ древности людей. Клодъ Лоррэнъ былъ живописцемъ того свѣта, какой сіяетъ въ южныхъ странахъ — горячаго, золотистаго, всегда богатаго сильными эффектами. Онъ превосходно зналъ этотъ свѣтъ, передавалъ всѣ его оттѣнки, отъ мерцанія утренней зари до блеска солнечнаго заката. Оставляя кисть для офорта или рисунковъ перомъ, онъ обнаруживалъ ту-же колоритность и искусство, какъ это доказываютъ его эстампы и альбомъ набросковъ, знаменитая «Liber Veritatis» (собственность герцога Девонширскаго).

Въ то время, какъ Пуссенъ и Клодъ Лоррэнъ оставались въ Римѣ, другіе мастера только прѣзжали туда и возвращались во Францію, прельщаясь блескомъ двора. Шарль Лебрюнъ (1619 — 1690,) по возвращеніи изъ Италіи во Францію, сталъ истиннымъ начальникомъ академіи, а позднѣе — ея пожизненнымъ директоромъ. При немъ восторжествовалъ академическій стиль, чуждавшійся художественнаго прош-

лаго Франціи, узкій и неблагодарный, часто впадавшій въ манерность и условность. Важнѣйшія композиціи этого «вице-короля искусствъ», являются въ полномъ смыслѣ слова громадными декоративными машинами, но ихъ слегка театральная манера нерѣдко великолѣпна. При смѣстившемъ Кольбера Лувуа вліяніе Лебрюна ослабѣло и престижъ officialнаго искусства уменьшился. Пьеръ Миньяръ (1612 — 1695), который, по смерти Лебрюна, сталъ первымъ живописцемъ короля, не обладалъ крупнымъ талантомъ, но искусство исполненія и жеманная грація привлекли къ нему королевскія милости.

Впрочемъ, владычество академіи и Лебрюна не вездѣ признавалось безъ сопротивленія. Идеальному и условному искусству академіи художники съвера противопоставляли живопись съ болѣе вѣрнымъ и теплымъ колоритомъ. Гіацинтъ Риго (1659 — 1743) и Никола Ларжилльеръ (1656 — 1746), несмотря на то, что имъ покровительствовалъ Лебрюнъ, провозгласили себя послѣдователями Ванъ-Дейка и Рубенса. Братья Ле-Нанъ съ простотою и правдивостью передавали сцены народной жизни.

По счастливой случайности рядомъ со школой живописи развивалась изумительная школа граверовъ. До сей поры французская школа граверовъ не имѣла характера яркой самобытности. Ее преобразовалъ Жакъ Калло (1592 — 1635), начавшій съ работъ рѣзцомъ, но медлительность этого способа стѣсняла его плодovitый духъ и быструю руку и вскорѣ онъ всецѣло обратился къ офорту. Его надо изучать въ тѣхъ композиціяхъ, гдѣ могло развернуться его причудливое воображеніе («Искушеніе св. Антонія») и особенно въ альбомахъ, гдѣ передъ глазами зрителя дефилируютъ цыгане, нищіе, инвалиды, съ такою силою наблюденія и вдохновенностью изученные Калло.

Изъ арміажныхъ картинъ Симона Вуэ наибольшій интересъ представляютъ: «Мадонна» (1441) и «Смерть Лукреціи» (1443).—Ле-Сюэру принадлежитъ большое, но тоскливое произведеніе «Смерть св. Стефана» (1449).—Изъ многихъ картинъ Пуссена выделяется по гармоничности колорита завѣщанный фресками Рафаэля «Триумфъ Нептуна»

(1400); изъ другихъ упомянемъ: „Историческій пейзажъ“ (1414), „Воздержаніе Сципіона“ (1406).—Пейзажи Лоррена въ Эрмитажѣ довольно многочисленны; изъ нихъ лучшимъ считается „Ночь“ (1431).—Основателю академизма Лебрюну принадлежатъ двѣ картины: „Моленіе о чашѣ“ (1453) и „Распятіе“ (1454).—Въ Эрмитажѣ находится много напущившая въ свое время картина Миньяра „Великодушіе Александра Македонскаго“ (1456);—Риго и Ларжилльеръ представлены портретомъ Фонтенелля (1538) и портретною группой (1537).—Интересны и три бытовыхъ жанра братьевъ Ле-Нэвъ (1492—1494).—Въ отдѣленіи рисунковъ есть: Вузъ (408), Пуссенъ (439—446), Лоррэнъ (448), Лебрюнъ (458—460) и тридцать рисунковъ Калло (409—438).

Въ Румянцевскомъ музеѣ есть „Миропомазаніе“ Пуссена и портретъ работы Риго.

Скульптура.

Наиболѣе извѣстные мастера первой половины вѣка, Гюиллэнъ, Саразэнъ, Ангюэ, учились въ Римѣ, но все-же не покидали окончательно французскихъ традицій и по широтѣ стиля ихъ произведенія носятъ совершенно особый характеръ. Всѣ они отличались одинаковыми достоинствами: въ то время, какъ итальянская скульптура вмѣстѣ съ Бернини становилась все болѣе театальною и надутою, они проявляли больше умѣренности и вкуса, остерегались безпорядочности линий. Наиболѣе извѣстный изъ скульпторовъ этой эпохи Пьеръ Пюжэ (1622 — 1694) работалъ внѣ двора. Горячій, ревнивый къ своей независимости, полный самоувѣренности, онъ не могъ подчиняться дирекціи Лебрена. По разнообразію своихъ талантовъ — архитектура, живопись, скульптура — онъ напоминалъ великихъ мастеровъ прежнихъ временъ. Главнѣйшія его скульптурныя произведенія — это каріатиды Тулонской ратуши, группа «Персей и Андромеда», «Милонъ Кротонскій», барельефъ «Чума въ Миланѣ» и др. Онъ поражаетъ смѣлостью, избыткомъ жизни и страстей. Къ сожалѣнію, онъ слишкомъ преклонялся предъ Бернини, и часто пренебрегалъ естественностью, впадая въ напыщенность и преувеличенія.

Художественная промышленность.

Въ этой области многія отрасли заслуживаютъ вниманія. Основаніемъ Гобеленовой мануфактуры

(1662) подъ управленіемъ Лебрена, Кольберъ обезпечилъ процвѣтаніе французскаго ковроваго производства. Выходившіе оттуда большіе гобелены являлись образцами декоративнаго стиля. Ни въ какой иной области не обнаружился талантъ Лебрена съ большею оригинальностью и свободой: въ гобеленахъ, исполненныхъ по его картинамъ, проявились тѣ достоинства колорита, которыми онъ пренебрегалъ въ картинахъ. Въ ювелирномъ дѣлѣ и въ мебелировкѣ также замѣчается вліяніе перваго королевскаго живописца.

Общій характеръ XVIII вѣка.

Въ искусствѣ, какъ въ политикѣ и литературѣ, XVIII в. возсталъ противъ XVII в. и въ началѣ, казалось, былъ готовъ отвергнуть всѣ его традиціи. Насколько одинъ былъ суровъ, величественъ, заботливъ о порядкѣ, настолько другой былъ капризенъ и не терпѣлъ правилъ. Въ искусствѣ, правильный и грандіозный стиль XVII в. смѣнился новымъ стилемъ, полнымъ свободной и сладострастной граціи. Однако, во второй половинѣ вѣка этотъ стиль сталъ надоедать. Легкомысленное и жеманное общество стало сожалѣть объ отсутствіи серьезности и правдивости; оно удаляется отъ сладострастныхъ мифологій и украшенныхъ лентами пасторалей. Дидро хочетъ ввести на театральную сцену буржуазную драму, Жанъ-Жакъ Руссо проповѣдуетъ возвращеніе къ природѣ, входитъ въ моду живопись семейныхъ сценъ и сюжетовъ изъ жизни театрално наряженныхъ поселянъ. Скоро начинается и поворотъ въ сторону античности, критики превозносятъ ее, архитектора копируютъ лучшіе ея памятники, скульпторы и живописцы изучаютъ ее.

Архитектура.

Въ первой половинѣ XVIII в. обнаруживается стремленіе ввести въ частную архитектуру большую грацію и комфортъ. «Успѣхъ архитектуры, главнымъ образомъ, сказался въ искусствѣ внутренняго располо-

женія построекъ», писалъ одинъ изъ современниковъ. Въ контурахъ архитектуры, орнаментовъ и обстановки, прямая линія, казавшаяся монотонною и суровою, смѣнилась волнистыми и искривленными линіями. Этотъ происходящій отъ барокко стиль, часто называемый «рококо», несмотря на чрезмѣрную свою изысканность, создалъ очаровательныя произведенія. Его изобрѣтателемъ считается главный королевскій архитекторъ Робертъ де Коттэ (1656 — 1735), который завѣдывалъ сооруженіемъ многихъ зданій въ Парижѣ, провинціяхъ и заграничѣ. Боффранъ и Оппенортъ вмѣстѣ со многими другими отличались въ сооруженіи богатыхъ домовъ.

Но не заглохъ и культъ античной архитектуры. Даже мастера, пытавшіеся освободиться отъ него въ нѣкоторыхъ своихъ постройкахъ, безболѣзненно возвращались къ нему, когда дѣло шло о сооруженіи общественныхъ зданій. Около середины XVIII в. классическая школа приобрѣла новую силу подъ вліяніемъ перваго архитектора Людовика XV — Габріэля. Впрочемъ, эта школа не чуждалась самобытности и умѣла придавать сооруженіямъ грандіозный и декоративный видъ. Самымъ пышнымъ образцомъ ложноклассическаго стиля является Пантеонъ — твореніе Суффло (1713 — 1780). Къ концу вѣка побѣда классической школы была полною. Французской архитектуры, можно сказать, не существовало: извѣстные мастера съ ожесточеніемъ нападаютъ даже на воспоминанія о французской національной архитектурѣ и хотятъ разрушить старыя памятники; стереть съ лица земли или, по меньшей мѣрѣ, исказить нѣкоторыя красивыя средневѣковыя церкви считается признакомъ вкуса.

Живопись.

Въ живописи разница между XVII и XVIII вв. проявляется съ большою быстротою и яркостью. Съ Жана-Антуана Ватто (1684 — 1721) начинается исторія новой французской школы, самобытнѣйшимъ

и очаровательнѣйшимъ представителемъ которой и является самъ Ватто. Ставъ моднымъ живописцемъ, онъ прославляетъ въ своихъ «Сельскихъ развлеченіяхъ», «Венеціанскихъ празднествахъ» и «Разговорахъ» окружающія его увеселенія общества, идеализируя ихъ. При вступленіи въ академію живописи (1717) онъ получаетъ названіе «живописца изящныхъ празднествъ». «Ватто упалъ съ неба волшебствъ. Поэтъ романтическихъ выдумокъ, мастеръ восхитительныхъ костюмовъ, онъ приносилъ новый идеалъ, онъ давалъ жизнь обществу» (Мэнтцъ). Ватто былъ живописцемъ граціи, сдерживаемой и изящной страсти, наблюдатель одинаково вѣрный и остроумный, тончайшій рисовальщикъ, теплый и изящный колористъ («Отплытіе на островъ Цитеры», «Финетта», «Разговоръ въ паркѣ» и др. въ Луврѣ).

По его пути направились и многіе другіе, но уже съ меньшимъ талантомъ. Франсуа Лемуанъ (1688 — 1737) любилъ любовную мифологію, сцены которой изображалъ въ кокетливомъ и жеманномъ стилѣ, въ свѣтлыхъ и веселыхъ краскахъ. Его ученикъ Шарль Натуаръ (1700 — 1777) изображалъ тѣ-же сюжеты, но уже съ большою пошлостью. Ученики Ватто Жанъ Патеръ (1695 — 1736) и Никола Ланкрэ (1690 — 1743) были, какъ и онъ, «живописцами изящныхъ празднествъ». Франсуа Буше (1704 — 1770) былъ ученикомъ Лемуана и почитателемъ Ватто, нѣкоторые рисунки котораго онъ и награвировалъ. Къ срединѣ XVIII в. Буше былъ въ славѣ и его имя господствовало во всей французской школѣ. Увлеченный своимъ искусствомъ, ведя трудолюбивую и въ то-же время разсѣянную жизнь, онъ проводилъ за работой ежедневно по десяти часовъ и создалъ свыше 10.000 рисунковъ, не считая 1000 картинъ и этюдовъ. Истинный артистъ по изяществу и плодovitости воображенія и свободной граціи своихъ фигуръ, онъ оставался, тѣмъ не менѣе, совершенно чуждымъ Ватто, не обладая ни его духомъ, ни поэзіей, ни идеями.

Буше владычествовалъ, однако, не безъ протестовъ и самъ могъ видѣть грозную реакцію противъ школы, во главѣ которой онъ стоялъ. Съ его времени живописцы начали считаться съ общественнымъ мнѣніемъ: еще при Людовикѣ XIV появились уже выставки живописи и скульптуры, при Людовикѣ XV они обратились въ правильное учрежденіе и получили названіе парижскихъ салоновъ. Появились художественные критики, беспощадные порицатели, и среди нихъ былъ самый смѣлый и остроумный писатель эпохи — Дидро. Онъ, признавая талантъ Буше, безжалостно обнажалъ его ошибки. Дидро, между прочимъ, обнаружилъ настоящий художественный вкусъ, выдвигая Жана Батиста Шардена (1699 — 1779). Удивительно точный наблюдатель, онъ пользовался своимъ талантомъ для скромнѣйшихъ сюжетовъ и прежде всего для мертвой природы (*nature morte*). Отъ нея онъ перешелъ къ сценамъ изъ жизни скромнаго и честнаго мѣщанства: играющіе дѣти, мать, учащая дочь вышиванію, — ему и не требовалось большаго, чтобы создавать истинные шедевры правдивости и нерѣдко производить интимное издоровое душевное волненіе. Жозефъ Верне (1714—1789) тоже вдохновлялся природой, но уже въ другихъ ея видахъ. Когда онъ, почти восемнадцати лѣтъ, отправился въ Итацію, зрѣлище моря разомъ опредѣлило его призваніе. Онъ вернулся (1753) уже прославленнымъ маркистомъ: маркизь де-Мариньи заказалъ ему для короля виды французскихъ портовъ. Въ этихъ, находящихся въ Луврѣ, картинахъ Верне сумѣлъ передать характеръ каждаго города и его населенія, одновременно обнаружилъ достоинства пейзажиста и живописца нравовъ.

Излюбленнымъ художникомъ Дидро, которымъ онъ безпрерывно восторгался, былъ Жанъ-Батистъ Грезъ (1725 — 1805). Грезъ, появившійся въ салонѣ 1755 г. со своимъ «Отцомъ семейства читающимъ Библію», отражалъ вкусы своей эпохи въ совершенно новомъ свѣтѣ. Падали въ обморокъ передъ

его такъ-называемыми сельскими картинами: «Отцовское проклятіе», «Наказанный сынъ», «Деревенская по-молвка» (Лувръ) и т. п., передъ его молодыми дѣ-вушками «Разбитый кувшинъ» (Лувръ) и т. п. И по идеямъ, и по вложеннымъ въ нихъ чувствамъ картины нравились современникамъ; это была живопись во имя морали, что собственно и внушало Дидро его энту-зіазмъ. Люди XVIII в., которые ввели въ моду при-творную чувствительность, вѣрили, что вновь обрѣли въ картинахъ Греза пониманіе природы и добродѣ-тели. Но у Греза была лишь живая наивность, обра-щавшаяся то въ мелодраму, то въ жеманство. Его герои — тѣ условные крестьяне, которые хороши только въ комической оперѣ, его простушки-дѣвушки только по виду кажутся невинными и, даже подъ этою личиною добродѣтели, искусство Греза носить еще очень чувственный характеръ; остается желать лучшаго и самое исполненіе. Конецъ жизни Греза былъ печаленъ: новое поколѣніе совершенно не при-знавало его.

Изъ портретистовъ, спеціалистъ по живописи па-стелью Морисъ Ла-Туръ (1704 — 1788) видѣть проходящимъ передъ собою весь XVIII вѣкъ: прин-цевъ и литераторовъ, богачей и артистовъ. «Они ду-маютъ, говорятъ онъ, что я передаю лишь черты ихъ лица, но я, безъ ихъ вѣдома, проникаю внутрь ихъ самихъ и запечатлѣваю ихъ цѣликомъ».

Въ ту эпоху было много извѣстныхъ живописцевъ, о которыхъ теперь не вспоминаютъ: Шарль Ванъ Лоо (1705 — 1765), котораго дерзко приравнивали къ Рафаэлю и Тиціану; его ученики Лагренэ и Дуа-энъ; Наттъе (1668 — 1726), переодѣвавшій олим-пійскими красавицами принцессъ крови и придворныхъ дамъ и др. Историческіе живописцы также были мно-гочисленны и въ ихъ лагерѣ тоже происходила по-немногу реакція, вскорѣ и восторжествовавшая. Подъ предлогомъ возвращенія къ болѣе строгому искусству здѣсь увлекаются античностью. Добросовѣстный жи-вописецъ, но посредственный художникъ Вьенъ ста-

новится во главѣ новой школы; Ваттэ, опубликовавший въ 1760 г. «Искусство писать картины» и «Размышленія о живописи», становится ея теоретикомъ. Но если здѣсь и говорятъ часто о грекахъ и римлянахъ, то понимаютъ ихъ плохо и сильно искажаютъ.

Изъ находящихся въ Эрмитажѣ 6-ти картинъ Ватто, лучшая носитъ странное названіе—«Затруднительное положеніе» (1501); хорошъ также и «Гитаристъ» (1503); изъ трехъ рисунковъ—самый интересный «Прибытіе галеры» (480); въ гравюрномъ отдѣленіи имѣется хорошая гравюра съ знаменитаго «Отплытія на островъ Цитеры». — Характерною для кисти Лемуана является «Кунальщица» (1476). — Натуаръ представленъ «Бахусомъ и Ариадной» (1479). — Патеру принадлежатъ въ Эрмитажѣ двѣ батальныя сцены (1811, 1812), для Ланкрэ характерна картина «Дѣто» съ кунающимися дамами (1508). — Полный летающихъ амуровъ, слащавый «Отдыхъ св. Семейства» (1486) Бюше вполне характеризуетъ эту знаменитость. — Двѣ картины Шардена расположены рядомъ: «Молитва передъ обѣдомъ» (1513), гдѣ такъ мила фигура молодой матери и «Прачки» (1514); третья «Карточный домикъ» (1515) также очень характерна для этого мастера. — Изъ картинъ Верне укажемъ: «Бурю» (1543), гдѣ мастерски передано море «Ночь» (1549) и «Окрестности Сорренто» (1546). — «Паралитикъ» (1520) и «Дѣвушка» (1800) даютъ достаточное представленіе о манерѣ Греза. — Имѣются въ Эрмитажѣ и картины ванъ-Лоо («Анонеозъ св. Григорія» — 1481) и Наттье («Иосифъ и жена его Пештефія» — 1478).

Въ Румянцевскомъ музеѣ имѣется копія «Объясненія въ саду» Ватто и три пейзажа Клода Верне.

Гравюра и рисунки.

XVIII в. является золотою порою для гравюры, которою во Франціи никогда не занимались съ такимъ жаромъ, какъ въ эту именно эпоху. Всѣ занимаются ею: художники, любители, дамы, даже m-me Помпадуръ. Одна изъ школъ остается вѣрною традиціямъ и связана съ XVII в.; Пьеръ Древе, его сынъ Пьеръ-Эмберъ и племянникъ Клодъ, являются ея главариами и гравюруютъ цѣлую серію прекрасныхъ историческихъ портретовъ. Другіе воспроизводятъ картины современныхъ имъ живописцевъ съ большою искусностью и тонкостью исполненія: Лоранъ Каръ, Леба, Леписье и др. лучшіе представители этого жанра. Рядомъ съ ними цѣлая серія очаровательныхъ мастеровъ, рисовальщиковъ и граверовъ, запечатлѣв-

шихъ для насъ всѣ формы жизни ихъ времени: братья де Сенъ-Обанъ, Кошанъ, Гравело, Эйзенъ, Моро...

Скульптура.

Царствованіе Людовика XIV было благоприятно для скульптуры: онъ хотѣлъ положительно населить статуями всѣ королевскія резиденціи. Отъ этого на произведеніяхъ эпохи и лежитъ величественный и декоративный характеръ, нерѣдко встрѣчающійся и въ скульптурахъ XVIII в. Жанъ-Батистъ Лемуанъ (1704 — 1778) разсматривается, какъ одинъ изъ лучшихъ скульпторовъ этого времени. Особенно искусенъ былъ онъ въ исполненіи историческихъ бюстовъ и статуй. Лучшій ученикъ Лемуана Фалькониэ (1716 — 1791) восхищался и вдохновлялся Пюже, упрекая античныхъ скульпторовъ за то, что они не воспроизводили до такой степени «складокъ кожи, мягкости тѣла и движенія крови» въ человѣческой фигурѣ. Какъ и Пюже, онъ хотѣлъ сблизить скульптуру съ живописью и добиться тѣхъ-же эффектовъ. Его шедевръ — памятникъ Петру I въ Петербургѣ. Бушардонъ (1698 — 1762) былъ мастеромъ холоднымъ, болѣе строгаго вкуса. Искусство придавать мрамору жизненность и передавать насмѣшливый характеръ никогда не заходило дальше, чѣмъ въ «Вольтеръ» Гудона (1741 — 1828) *).

Среди любителей и у богатыхъ людей, кромѣ бюстовъ, приобрѣли большую славу фигурки и группы изъ терракоты, по своимъ ограниченнымъ размѣрамъ лучше подходившія къ внутреннему украшенію домовъ. Такимъ путемъ развилась цѣлая второклассная скульптура, характерная и сладострастная, которою особенно занимался Клодіонъ (1738 — 1814).

*) Конія этой статуи работы самого Гудона и его-же „Діана“ — въ Эрмитажѣ.

Вліяніє французскаго искусства.

Въ теченіи всего этого періода и за предѣлами Франціи господствовало ея вліяніе. Французская цивилизація служила какъ-бы образцомъ для сосѣднихъ народовъ; даже боровшіеся съ Франціей пытались ей подражать. Роль искусствъ была довольно велика въ этомъ процессѣ распространенія французскаго вліянія. Многіе художники другихъ странъ пріѣзжали во Францію учиться; съ другой стороны, многіе французскіе художники призывались въ другія страны, гдѣ они находили и работу и славу. При основаніи школъ изящныхъ искусствъ въ Берлинѣ, Вѣнѣ, Дрезденѣ, Копенгагенѣ, Мадридѣ — управленіе ими во многихъ случаяхъ ввѣрялось французамъ. «Большинство государей, писалъ въ XVIII в. Паттѣ, озабочены привлеченіемъ въ ихъ государства французскихъ архитекторовъ. Обѣзжайте Россію, Пруссію, Данію, Виртембергъ, Палатинатъ, Баварію, Португалію и Италію, всюду вы найдете французскихъ архитекторовъ, занимающихъ первыя мѣста, не считая французскихъ живописцевъ и скульпторовъ. Парижъ является для Европы тѣмъ, чѣмъ была Греція въ эпоху процвѣтанія въ ней искусствъ: онъ снабжаетъ художниками весь міръ».

Общій характеръ искусства во время революціи.

Революція въ учрежденіяхъ политическихъ и общественныхъ совпала съ революціей въ искусствѣ и въ общественномъ вкусѣ. Не слѣдуетъ, однако, думать • внезапно и полномъ разрывѣ съ предшествовавшими традиціями и стремленіями. Въ искусствѣ продолжалась та реакція противъ изящнаго и легкомысленнаго искусства XVIII в., которая еще до 1789 года привела къ изученію антиковъ. Этому движенію способствовали раскопки Геркуланума и Помпей, сосредоточившія на себѣ вниманіе художниковъ и писателей, слава быстро переведенной на французскій языкъ «Исторія античнаго искусства», нѣмца Вин-

кельманна, который видѣлъ неподражаемые шедевры въ греческой скульптурѣ временъ упадка, Аполлонъ Бельведерскомъ и Лаокоонъ.

Это возвращеніе къ прошлому усилилось и приобрѣло господствующій характеръ въ революціонномъ искусствѣ потому, что Греція и Римъ вошли въ моду. Политическіе дѣятели увлекались античною литературой, искали въ ней своихъ политическихъ идеаловъ, иные, съ странною наивною воображали даже, что смогутъ воскресить суровые спартанскіе обычаи или учрежденія римской республики.

Давидъ.

Во всей исторіи искусства господствовало тогда одно имя — Давида, который въ теченіе революціи игралъ ту-же роль, какъ Фидій во времена Перикла. Онъ властвовалъ въ искусствѣ, направлялъ его ходъ, распространилъ его вліяніе даже на костюмы и меблировку.

Луи Давидъ (1748 — 1825) учился живописи въ мастерской Вьена, гдѣ вліянію Буше и легкомысленнаго искусства XVIII в. противопоставлялось изученіе моделировки и античнаго міра. Отправившись въ Римъ, Давидъ погрузился въ изученіе римскихъ антиковъ и особенно скульптуры; онъ хотѣлъ воскресить ея традиціи въ своихъ картинахъ. По возвращеніи во Францію, Давидъ вступилъ въ академію и получилъ званіе перваго королевскаго живописца. Въ 1784 г. Людовикъ XVI заказалъ ему картину, изображающую «Клятву Горациевъ». Это произведеніе, находящееся теперь въ Луврѣ, и прекрасно характеризующее стиль Давида, было для своего времени какъ-бы цѣлою революціей. Конечно, колоритъ у Давида слабъ, впечатлѣніе театрально, мы понимаемъ античный міръ не такъ, какъ понималъ его Давидъ, онъ кажется намъ натянутымъ, риторичнымъ и мы не удивляемся, что его мелодраматическіе римляне въ каскахъ даютъ поводъ къ насмѣшкамъ. Но если

мы перенесемъ мыслью въ конецъ XVIII в., то поймемъ, какъ противорѣчили эти смѣлыя произведенія условностямъ эпохи. Надо замѣтить, что Давидъ былъ искрененъ, онъ по-своему любилъ античный міръ и былъ имъ проникнутъ. Онъ привилъ эту страсть и своимъ современникамъ; отовсюду къ нему стекались ученики. Онъ былъ уже главою школы при наступленіи революціи и началъ въ честь ея громадную картину «Клятва въ залѣ Же-де-Поммъ». Учредительное Собраніе постановило, чтобы Давидъ написалъ эту картину за счетъ государственнаго казначейства и она была помѣщена въ залѣ засѣданій Собранія. Но Давидъ не окончилъ ея, ограничившись эскизомъ на полотнѣ, хранящимся въ Луврѣ. Онъ написалъ также нѣкоторые кровавые эпизоды этой эпохи: «Убіеніе Лепеллетье де Сент-Фаржо» и «Смерть Марата» съ ея смѣлымъ реализмомъ. Но особенно велико было его вліяніе, какъ завѣдующаго изысканіями искусствами и властелина художественнаго вкуса. Онъ составлялъ программы тѣхъ гражданскихъ праздниковъ, которыми республиканскія собранія хотѣли возбуждать и поддерживать революціонный энтузіазмъ. Между прочимъ, онъ устраивалъ первый «праздникъ Разума» и «праздникъ Высшаго Существа», полные аллегорій, символовъ и всѣхъ атрибутовъ ложно-классицизма. Давидъ являлся также и официальнымъ законодателемъ въ области моды. Комитетъ общественнаго спасенія поручилъ ему дать образцы для національныхъ костюмовъ, гармонирующихъ съ республиканскими правами; нѣкоторые изъ его учениковъ пошли еще дальше и прогуливались по Парижу въ видѣ Агамемноновъ. Въ театрѣ Тальма ввелъ въ употребленіе свою знаменитую тогу, какъ говорили, вѣрную копію римской тоги. Женщины увидали въ античной модѣ прекрасный предлогъ для своего кокетства. Это вліяніе распространилось также и на мебель, которая стала принимать видъ какихъ-то зданій съ колоннами, маленькихъ триумфальныхъ арокъ, «этрускихъ» креселъ и кушетокъ, «патріотическихъ» постелей и т. п.

Хотя Давидъ и устарѣлъ, какъ живописецъ античныхъ сюжетовъ, но какъ портретистъ, онъ и теперь остается однимъ изъ большихъ мастеровъ французской школы. *).

Изъ многочисленныхъ учениковъ Давида особенно замѣчательнъ Антуанъ Гро (1771 — 1835). Въ 1793 г., покинувъ Парижъ изъ страха предъ терроромъ, онъ отправился искать счастья за Альпами. Представившись «гражданину Бонапарту», какъ онъ самъ объ этомъ писалъ, Гро заслужилъ его милость и сталъ художникомъ побѣдоносныхъ французскихъ армій. Опылившись развертывавшейся предъ нимъ военною эпопеей, онъ забылъ дорогихъ его учителю Давиду грековъ и римлянъ и сталъ военнымъ живописцемъ Революціи и Имперіи. Онъ хорошо умѣлъ передавать бѣшенство стычекъ и ужасъ полей битвъ, убитыхъ умирающими и трупами. Его портреты генераловъ носятъ тотъ же широкій характеръ. Гро былъ какъ-бы предшественникомъ новой школы, возросшей во времена Реставраціи.

Одновременно со школой Давида жилъ другой болѣе свободный живописецъ, искавшій въ античномъ мірѣ совершенно иныхъ вдохновеній. Онъ хотѣлъ подражать граціи древнихъ, не принуждая себя къ копировкѣ и прежде всего руководствуясь изяществомъ своего вкуса. Это былъ Пьеръ-Поль Приюдонъ (1758 — 1823). Съ 1786 по 1789 г. онъ жилъ въ Италіи, изучая мастеровъ, наиболѣе близкихъ природѣ его таланта, — да-Винчи, Рафаэля, Корреджо, дель Сарто. Въ Салонѣ 1808 г. появилась знаменитѣйшая изъ его картинъ: «Правосудіе и Возмездіе, преслѣдующія преступника»: убійца съ ножомъ въ рукѣ бѣжитъ отъ трупа убитаго имъ человѣка; за нимъ гонятся богини-мстительницы; мрачный пейзажъ еще болѣе усиливаетъ ужасъ этой сцены. Приюдонъ

*) Въ Эрмитажѣ есть принадлежащій Давиду эскизъ картины „Андромаха у гроба Гектора“ (1883); въ московской галлерей Третьяковскихъ — портретъ Энгра (1).

не создалъ школы и въ свое время быть предметомъ горячихъ споровъ. Владычествовалъ Давидъ и его восторженные послѣдователи видѣли въ Приудонѣ лишь наслѣдника Буше. Но разница между ними была велика и если оба они искали изящества, то были далеки другъ отъ друга уже въ самомъ его пониманіи. Давидъ подражалъ римскому искусству, а Приудонъ, какъ-бы по инстинкту, обращался къ греческому искусству IV в. Это былъ мастеръ со врожденнымъ чувствомъ граціи, прекрасно отражавшій въ современномъ искусствѣ стремленія Праксителя и Апенелеса въ искусствѣ античномъ.

Скульптура и архитектура.

Въ скульптурѣ господствовали тѣ-же стремленія, что и въ живописи, но среди мастеровъ, работавшихъ во время революціи почти некого и упомянуть: Гудонъ, своими лучшими произведеніями, принадлежитъ предшествующей эпохѣ; бывшій тогда въ большой славѣ Муатте не проявляетъ самобытности.

Въ архитектурѣ Персье (1764 — 1838) и Фонтэнъ (1762 — 1853) были главнѣйшими официальными мастерами. Античный культъ не мѣшалъ уже имъ отдавать справедливость «изящнымъ формамъ готической конструкціи» и особенно архитектурѣ Возрожденія. Однако, и античныя традиции были еще могущественны.

Бъ результатъ, къ концу вѣка, искусство, за малыми исключеніями, было дисциплинировано и поступило на казенную службу. Подозрительный деспотизмъ Наполеона и тогда уже заглушалъ всякую художественную инициативу.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ.

ИСКУССТВО XIX ВѢКА.

ГЛАВА I.

Искусство во Франціи.

Романтизмъ Жерико.

Хорошо извѣстно, какая живая по формѣ и глубокая по чувствамъ и идеямъ революція преобразовала въ началѣ XIX в. французскую литературу. Шатобрианъ и мадамъ де-Сталь, затѣмъ Гюго, Мюссе, Теофиль Готье, Альфредъ де-Виньи и всѣ приверженцы романтической школы хотѣли отвергнуть классическія тенденціи, расширить область литературы, ввести въ нее жизнь, движеніе, краски. Викторъ Гюго писалъ: «все, что есть въ природѣ, есть и въ искусствѣ». Порывая съ исключительнымъ культомъ Греціи и Рима и французскими писателями XVII в., они полною рукою черпали сюжеты изъ иностранныхъ литературъ, изъ различнѣйшихъ эпохъ исторіи и особенно изъ Среднихъ вѣковъ. Въ то-же время новаторы старались создать новыя психологическія положенія и придать оригинальное выраженіе страстямъ, всегда волновавшимъ человѣчество. Эта революція такъ-же сильно повліяла на живопись и скульптуру, какъ на поэзію, драму, исторію.

Новая школа живописи появилась вмѣстѣ съ Теодоромъ Жерико (1791—1824). Онъ былъ уже большимъ мастеромъ, несмотря на то, что умеръ въ молодости. Ученикъ Гэрена, онъ не подчинялся его завѣтамъ, любилъ движеніе и естественность, восхищался Рубенсомъ и копировалъ его. Возмущенный Гэрень совѣтовалъ ему совершенно оставить живопись. Въ 1812 г. Жерико выставилъ своего «Гвардейскаго стрѣлка» (Лувръ). «Откуда это? — спрашивалъ Давидъ. — Я не знаю такой кисти». Въ 1814 г. онъ въ нѣсколько дней написалъ «Раненаго кирасира», полного драматизма по выраженію лица кавалериста, напрасно пытающагося сдержать свою лошадь. Въ 1817 г. путешествіе въ Италію было опаснымъ моментомъ въ жизни Жерико: увидавъ великихъ мастеровъ эпохи Возрожденія, онъ сталъ сомнѣваться въ самомъ себѣ. Но художникъ скоро оправился отъ этихъ сомнѣній и въ 1819 г. выставилъ большую картину — одну изъ наиболѣе извѣстныхъ во всей французской школѣ — «Плотъ фрегата «Медуза». На плоту, готовомъ погрузиться въ воду при всякой волнѣ, сбились въ кучу люди, потерпѣвшіе кораблекрушеніе, исхудалые, полуголые. Нѣкоторые, замѣтивъ на горизонтѣ корабль, находятъ еще силы, чтобы встать и протягивать къ кораблю руки съ послѣднею надеждой, тогда какъ въ сторонѣ, безучастный ко всему отецъ, держитъ на колѣняхъ трупъ сына. Такова эта драматическая композиція, захватывающая зрителя, несмотря на нѣкоторыя погрѣшности. Но самъ Жерико не былъ доволенъ собою и хотѣлъ создать еще болѣе обширную картину, чѣмъ эта, когда смерть внезапно унесла его въ расцвѣтѣ силъ.

Делакруа.

Истиннымъ главою романтической школы живописи явился другой ученикъ Гэрена — Эженъ Делакруа (1798—1863). Учитель его — посредственный и пошловатый живописецъ не могъ имъ руково-

дить и скорѣе могъ-бы заглушить самобытность Делакруа, если-бы его смѣлый талантъ не освободился отъ воздѣйствія Гэрена. Въ 1822 г. онъ выставилъ своего «Данте и Виргилія». Это былъ блестящій дебютъ: въ лодкѣ, управляемой адскимъ перевозчикомъ, напуганный Данте жметъ къ Виргилію; вокругъ ихъ, изъ вздымающихся волнъ выдвигаются осужденные на мученія, они хотятъ влѣзть въ лодку, хватаются за ея борта, отталкиваютъ другъ-друга. Уже въ этомъ юношескомъ произведеніи Делакруа показалъ всего себя, всю искренность своего трагическаго вдохновенія, пламенность и мощность исполненія. Молодое поколѣніе привѣтствовало новаго учителя; самъ Гро, пламенно почитаемый Делакруа, возносилъ ему хвалу, но и вся злоба классиковъ и академиковъ изливалась противъ новатора. Въ 1824 г., съ появленіемъ «Рѣзни въ Хіосѣ» (Лувръ), шумъ еще болѣе усилился. Патентованные критики заявляли, что Делакруа пишетъ «пьяною метлой», а не кистью. Но нападки и несправедливости не могли заставить его свернуть съ дороги. Запершись въ своей мастерской, охваченный тѣснившимися въ его воображеніи драматическими и яркими видѣніями, онъ работалъ съ утра до вечера, забывалъ о пищѣ, создавая все новыя произведенія, не обезоруживавшія, однако, его слѣпыхъ враговъ. Въ 1832 г. путешествіе въ Марокко и Испанію открыло для Делакруа Востокъ и появилась новая серія картинъ: «Алжирскія женщины», «Еврейская свадьба». Луи-Филиппъ заказалъ ему картины для Версаля; изъ нихъ «Входъ крестоносцевъ въ Константинополь» явился однимъ изъ самыхъ блестящихъ произведеній Делакруа, въ которомъ особенно ясно сказалось его удивительное умѣнье придавать своимъ картинамъ живописность.

Величіе и превосходство Делакруа прежде всего зависѣло отъ его чуткой и мощной артистической натуры, которая раскрылась до извѣстной степени въ его картинахъ. Никто не чувствовалъ такъ тонко жизни и движенія, не обладалъ большимъ искусствомъ въ пе-

редачѣ страстей съ такою большою искренностью и драматической силой. Но онъ былъ въ то-же время очень далекъ отъ всякихъ реалистическихъ стремлений. У Делакруа не было учениковъ въ собственномъ смыслѣ слова и онъ не могъ ихъ имѣть. Онъ не сумѣлъ-бы передать имъ своей страстности и пыла, быть мастеромъ какой-нибудь опредѣленной школы совершенно не соответствовало ни его нраву, ни характеру. Но за то большинство великихъ мастеровъ французской школы, не находясь въ мастерской Делакруа, восхищались имъ, изучали его произведенія, находились въ зависимости отъ него.

Энгръ.

Какъ-бы въ противовѣсъ Делакруа, позади котораго тѣснилась юная и безпкойная армія романтиковъ, во главѣ академиковъ и классиковъ защищали свои традиции и правила ученикъ Давида Жанъ Огюстъ Энгръ (1780—1867). Вѣрный завѣтамъ своего учителя, онъ былъ, такъ сказать, верховнымъ жрецомъ античнаго культа, больше, чѣмъ другіе, понималъ прошлое и обладалъ какъ-бы нѣкоторымъ созерцаніемъ греческаго искусства. Въ началѣ своей карьеры, когда Энгръ жилъ въ Италіи, онъ нѣкоторое время былъ очарованъ прелестью старыхъ итальянскихъ мастеровъ. Но то былъ лишь краткій періодъ его жизни. Благодаря непреклонной и суровой твердости убѣждений, усиливавшей его недостаточно совершенный талантъ, онъ сталъ главою могущественной школы. Энгръ былъ еще простымъ пенсіонеромъ въ Римѣ, когда написалъ «Эдипа и сфинкса» (Лувръ) спокойную и простую композицію, столь не похожую на первое произведеніе Делакруа «Данте и Виргилій». Здѣсь обнаружили уже та холодная правильность рисунка и бѣдность колорита, отъ которыхъ Энгръ никогда не могъ освободиться и которыми онъ хотѣлъ даже возвести въ законъ. Энгръ пережилъ очень тяжелыя испытанія, но никогда не падалъ духомъ.

и не сомнѣвался въ своемъ идеалѣ. Его энергія удваивалась подѣ вліяніемъ невѣроятной гордости: онъ считалъ себя посланнымъ на землю Самимъ Богомъ, чтобы доставить торжество настоящей живописи и вспоминалъ о словахъ Бетховена: «Я совершенно не беспокоюсь о томъ, что случится съ моими произведениями, потому что знаю, что въ моемъ искусствѣ я ближе къ Богу, чѣмъ всѣ другіе люди». Съ 1825 г., ставъ членомъ Института, онъ въ теченіе двадцати лѣтъ преграждаетъ Делакруа входъ въ академію, проповѣдуетъ крестовый походъ противъ невѣрныхъ въ области живописи, и въ то-же время, изрекая анафемы, воспитываетъ въ своей мастерской учениковъ, обязанныхъ поддерживать непріязненные отношенія къ романтикамъ. Одно изъ извѣстнѣйшихъ произведеній Энгра «Апофеозъ Гомера» отличается умѣлою и хорошо уравнивною композиціей, но жизнь въ ней отсутствуетъ, общій тонъ холоденъ и блѣденъ, большинство фигуръ слабо моделировано. Однимъ изъ лучшихъ его произведеній остается «Источникъ», потому что въ немъ онъ, главнымъ образомъ, вдохновляется самой природой. Надо добавить, что Энгръ былъ замѣчательнымъ портретистомъ. У него было много учениковъ и большинство изъ нихъ, воспитанные въ тираннической дисциплинѣ, такъ и остались учениками на всю жизнь. Однако, одинъ изъ нихъ—Ипполитъ Фландрэнъ, подѣ вліяніемъ религіозныхъ чувствъ, нашелъ собственный путь. Нѣжная и мистическая душа, онъ предался религіозной живописи почти съ тѣмъ-же благочестивымъ пыломъ, который одушевлялъ Фра-Анджелико.

Орасъ Вернэ, Деларошъ и Шассеріо.

Внѣ арміи романтиковъ и школы Энгра находились два особенно извѣстныхъ живописца: Орасъ Вернэ (1789 — 1863) и Поль Деларошъ (1797—1856). Вернэ съ увлеченіемъ предавался живописи военной жизни, но въ его большихъ полотнахъ нѣтъ и

слѣдовъ мощности Гро. Зять Вернэ — Деларошъ почти не походилъ на него. Серьезный и добросовѣстный мастеръ, онъ углублялся въ исторію, чтобы найти тамъ знаменитые или просто драматическіе эпизоды, композицію которыхъ онъ долго и серьезно обдумывалъ («Дѣти короля Эдуарда», «Обезглавленіе Жанны Грей», «Жирондисты», «Убіиство герцога Гиза», «Кромвель у гроба Карла I» и др.) Когда слава Вернэ и Делароша померкла, возсіяла слава Теодора Шассеріо (1819 — 1856), ученика Энгра, но освободившагося отъ узкой дисциплины своего учителя. Его картины отличаются нѣрѣдко исключительною нѣжностью колорита и позднѣе въ манерѣ Шассеріо работали до извѣстной степени Густавъ Моро и Пюи де-Шаваннь.

Живописцы-романтики.

Въ первыхъ рядахъ послѣдователей романтизма стоятъ Ари Шефферъ (1795 — 1858), ученикъ Гэрена и Придона, поэтъ съ нѣжною душою. Вѣрный вкусамъ своего времени, онъ въ особенности черпалъ сюжеты изъ Данте, Гете, Шиллера, но исполненіе было у него слабымъ, рисунокъ вялымъ, а колоритъ тусклымъ. Менѣе прославился, но обладалъ болѣе смѣлымъ темпераментомъ Ксавье Сигалонъ (1788 — 1837). Среди новаторовъ встрѣчались даже ученики Давида, какъ, напримѣръ, Гранэ. Леопольдъ Роберъ (1794 — 1835), отправившійся въ Италію изучать антики и мастеровъ Возрожденія, изучилъ вмѣсто нихъ самихъ итальянцевъ («Жнецы Понтийскихъ болотъ», «Рыболовы Адриатики» и др.). Его рисунокъ точенъ, но колоритъ фальшивъ, а композиція пренебрегаетъ естественностью въ угоду изысканности и живописности группъ и фигуръ.

Оріенталисты и декораторы.

Венеціанская школа XV в. вмѣстѣ съ Джентиле Беллини поняла уже, что Востокъ, съ его ослѣпительнымъ свѣтомъ, сверкающими и живописными костю-

мами можетъ давать прекрасные сюжеты для живописцевъ, увлекающихся колоритомъ. Французская школа XIX в. предприняла, можно сказать, систематическое нашествіе въ страны Востока и Юга. Примѣръ подавъ Делакруа, а по его дорогѣ пошелъ Деканъ. Ориенталистъ Анри Реньо (1843 — 1871) умеръ въ полномъ расцвѣтѣ таланта. Изъ его блестящихъ и живописныхъ произведеній особенно мастерскимъ является портретъ генерала Прима. На исполненномъ движеніи фонъ изъ кричащихъ и пестрыхъ испанскихъ войскъ, выступаетъ великолѣпная по энергіи и трагичности выраженія фигура генерала на ставшемъ на дыбы конѣ. Произведенія Густава Моро (1826 — 1898) странныя, полныя фантазій и символовъ, смѣси античныхъ и восточныхъ видѣній, умѣлаго и изысканнаго исполненія, принадлежать къ искусству очень сложному и опасному, но трудно устоять предъ ихъ очарованіемъ («Орфей», «Эдипъ», «Елена подъ стѣнами Трои», «Галатей» и мн. др.).

Не было утрачено и искусство большой декоративной живописи. Здѣсь можно упомянуть Поля Бодри (1828 — 1886), покрывшаго стѣны и своды фойе въ Оперѣ пыщими фигурами музъ. Талантъ Бодри сложился на глубокомъ изученіи великихъ декоративныхъ живописцевъ временъ Возрожденія, мастеровъ рисунка и колорита, но онъ умѣлъ придавать своимъ композиціямъ и фигурамъ современный, можно сказать — парижскій характеръ. Онъ въ высокой степени обладалъ чувствомъ изящества и граціи и былъ къ тому-же первокласснымъ портретистомъ.

Пейзажисты и народные жанристы.

Истинную свою самобытность французская школа XIX в. обнаружила, безъ сомнѣнія, въ области пейзажа и картинъ сельской жизни. Французскіе пейзажисты проникли даже въ самую душу природы, поняли всѣ ея формы, изображали ее съ такою искренностью и простотою выраженія, какими не обладала

въ той-же мѣрѣ даже и голландская школа. Лѣсъ Фонтенбло и въ особенности деревня Барбизонъ была излюбленнымъ мѣстомъ для многихъ пейзажистовъ. Описаніе и оцѣнка ихъ произведеній здѣсь невозможны и мы можемъ отмѣтить лишь нѣсколько именъ: Теодоръ Руссо (1812 — 1867), Тройонъ, Поль Гюэ, Жюль Дюпрэ, Діазъ, Шентрейль, Добиньи и др.

Итальянскіе и фламандскіе мастера часто дѣлали изящные пейзажи фономъ своихъ религиозныхъ и историческихъ картинъ и портретовъ; Пуссенъ, вдохновляясь окрестностями Рима, искусно составлялъ свои историческіе пейзажи, но во всѣхъ этихъ произведеніяхъ, между сельскою декорацией и дѣйствующими лицами не существовало никакой близкой связи. Также и у голландцевъ, пейзажъ часто служилъ лишь рамкой для народныхъ сценъ, хотя они рано начинаютъ вникать въ природу, любятъ ее и рисуютъ ради себя самой, но заботясь о человѣческихъ фигурахъ. Французскіе живописцы хотятъ выразить ту тѣсную связь, какая существуетъ между крестьяниномъ и землей, на которой онъ живетъ и трудится. Особенно велика въ этой области заслуга Жана-Франсуа Милле (1814 — 1875), произведенія котораго, мало извѣстныя при его жизни, теперь старательно розыскиваются. Милле воспроизводитъ природу и сельскую жизнь такими, какими видѣлъ ихъ, понималъ всю ихъ суровую и меланхолическую прелесть и его крестьяне — настоящіе крестьяне. Изъ его произведеній особенно извѣстно «Angelus» (Вечерняя молитва), по впечатлѣнію наивной и меланхоличной искренности. Тѣ-же самыя чувства, если не та-же индивидуальность, встрѣчаются и у другихъ мастеровъ, какъ Жюль Бретонъ (род. 1827). Жанъ-Батистъ Коро (1796 — 1875) въ своихъ пейзажахъ, куда онъ часто любилъ вводить нимфъ, дріадъ и античныя фигуры, соединялъ правдивость впечатлѣнія съ тонкою поэзіей: онъ не копировалъ природу, а изображалъ ея душу и его произведенія являются какъ-бы идилліями живописи. Нор-

мандія, Вилль д'Аврэ, окрестности Парижа служили ему сюжетами, передававшимися имъ въ мягкихъ сѣрыхъ тонахъ, въ которыхъ свѣтъ и туманъ смѣшиваются съ удивительною тонкостью и нѣжностью. Совершенно инымъ былъ Густавъ Курбе (1819 — 1877), принявшій на себя роль революціоннаго буяна и гордеца, талантъ котораго несомнѣненъ при всѣхъ странностяхъ его стиля и жизни. Съ одинаковою насмѣшкою относясь и къ классикамъ, и къ романтикамъ, онъ стремился основать реалистическую школу и показать природу такую, какова она есть. «Я никогда не буду мастеромъ, я — ученикъ природы», говорилъ онъ. Его пейзажи, воспроизводящіе обыкновенно мѣстности его родины — Франшъ-Конте, дѣйствительно, полны правды, смѣлости и удивительныхъ эффектовъ. При воспроизведеніи сценъ изъ деревенской жизни, онъ умышленно избираетъ среди крестьянъ грубые типы, ему доставляетъ особое удовольствие вульгарность типовъ и позъ. Великолѣпный портретистъ Жюль Бастьенъ-Лепажъ (1848 — 1884) также изображалъ деревенскіе сюжеты, стараясь возможно искреннѣе передать впечатлѣніе окружающаго фигуры яснаго и легкаго воздуха (plein air). Его произведенія замѣчательны по ясности исполненія, подчасъ даже чрезмѣрной и мелочной.

Жанровая живопись.

Появившійся среди общества интересъ къ интимной жизни прошлаго создалъ и жанровую живопись. Однимъ изъ великихъ мастеровъ въ этой области былъ Эрнестъ Мейсонье (1815 — 1891), наблюдатель очень точный и искусный даже въ крайнихъ мелочахъ, у котораго вѣрность колорита равна точности рисунка. Своимъ «1814 годомъ» онъ доказалъ, что и маленькая картинка можетъ обращаться въ большую историческую живопись и являться отрывкомъ цѣлой эпопеи. Изъ рисовальщиковъ здѣсь не должны быть забыты: вѣрный ученикъ Гро — Шарль

Раффэ, съ такою силою воскрешавшій воспомина-
нiя о первой имперiи, Гаварни, каррикатуры, ко-
торого по силѣ иронiи и дерзости выполненiя, стоятъ
ряду съ серьезнымъ искусствомъ, Домье, съ песси-
мистическою вдохновенностью, страстною и горькою
иронiей, запечатлѣвшій въ своихъ рисункахъ и кар-
тинахъ пороки и нищету современнаго общественнаго
строя.

**Новѣйшая французская живопись. Портретисты.
Идеалисты.**

Изъ всѣхъ родовъ искусства, живопись за по-
слѣднее время развивалась особенно широко и пре-
имущественно привлекала общественное вниманiе. И,
дѣйствительно, живопись болѣе всѣхъ другихъ
искусствъ подходитъ къ сложности современныхъ идей
и чувствъ и болѣе ярко отражаетъ непрерывное измѣ-
ненiе общественныхъ вкусовъ.

Портретъ, игравшій у романтиковъ лишь служеб-
ную роль, сталъ однимъ изъ наиболѣе сильныхъ и
прославленныхъ жанровъ современной французской
школы. Во главѣ портретистовъ стоитъ Жозефъ
Леонъ Бойна (р. 1833) съ такою смѣлостью и
прониновенностью изображающій современныхъ дѣя-
телей, ученыхъ, литераторовъ. Совершенно инымъ та-
лантомъ обладаетъ Карлюсъ Дюранъ (р. 1837),
пышный, прославившійся женскими портретами, искусно
передающій гармонию красокъ матерiй, обладающій бо-
гатымъ и теплымъ колоритомъ. Недавно умершій Тео-
доръ Фантэнъ-Латуръ (1836-1904) группи-
ровалъ вокругъ стола или мольберта литераторовъ и
художниковъ, оживленныхъ одною мыслью, однимъ
чувствомъ.

Другiе остались вѣрны идеализму: нестарѣющiй
Эрнстъ Геберъ (р. 1817) продолжаетъ создавать
фигуры, полныя меланхолическаго и мистическаго оча-
рованiя; Жанъ-Жакъ Геннеръ (1829 — 1905)
изображалъ одинъ и тотъ-же сюжетъ — красоту мо-
лочно-бѣлаго женскаго тѣла на фонѣ сумеречнаго пей-

зажа, — но придавалъ ему большое очарованіе. Жанъ-Леонъ Жеромъ (1824 — 1904) былъ изящнымъ рисовальщикомъ, искусно передававшимъ анекдотическія сцены изъ исторіи или жизни Востока, такъ нравившіяся зрителямъ. Тиссо хотеть воскресить религіозное искусство, живя въ Палестинѣ и пытаясь съ необычайною точностью изображать событія изъ жизни Христа въ ихъ дѣйствительной обстановкѣ. Но въ тѣхъ большихъ композиціяхъ, гдѣ Паскаль Даньянъ-Буврѣ (р. 1852) изобразилъ послѣ да-Винчи и Рембрандта, «Тайную вечерю» и «Путниковъ въ Эммаусъ», — поэзіи гораздо больше. Вильямъ Бугро (1825 — 1905) долгое время являлся вѣрнымъ хранителемъ академическихъ традицій въ области мифологіи и аллегорій.

Декоративная и историческая живопись.

Возродилась къ новой жизни и декоративно-историческая живопись, чему сильно способствовалъ художникъ съ очень благороднымъ талантомъ Пюи де Шаваннъ (1824 — 1898). Онъ умѣлъ придавать своимъ обширнымъ композиціямъ строгую и свѣтлую гармонію, съ особою простотою группируя фигуры въ выразительныхъ позахъ. Нѣкоторые его произведенія — настоящіе философскіе поэмы, совершенно не сходны съ прежними аллегоріями, потому что Пюи де Шаваннъ воплощалъ и заставлялъ жить идеи безъ условныхъ хитростей. Самый колоритъ его, смягченный и выдержанный, прекрасно отвѣчаетъ задачамъ стѣнной живописи (живопись въ Пантеонѣ, Сорбоннѣ, Амьенскомъ, Ліонскомъ, Марсельскомъ и Руанскомъ музеяхъ и др.)

Жанъ-Поль Лорансъ (р. 1838) обнаружилъ въ воспроизведеніи историческихъ событій строгій и искренній талантъ. Фернандъ Кормонъ (р. 1845) со смѣлостью и поэзіей изобразилъ на стѣнахъ музея естественной исторіи въ Парижѣ эпоху варварской юности человѣчества. Оливье Мерсонъ

(р. 1846) съ изящною изобрѣтательностью и тонкимъ пониманіемъ возстановилъ на стѣнахъ Комической Оперы эпизоды исторіи искусствъ. Фламенгъ стремится къ живописности композицій, Детайль предается батальной живописи.

Пейзажъ.

Преемникомъ традицій барбизонской школы въ наше время являются Анри Гарпиньи (р. 1819), Франсуа Франсэ (1814—1897) и Эмиль Мишель. Недавно умершій Казэнъ умѣлъ придавать скучнымъ и мрачнымъ пейзажамъ сѣвера отпечатокъ особой меланхолической поэзіи и никто не передавалъ лучше, чѣмъ онъ, грустнаго настроенія опускающихся на землю сумерокъ, когда все ступеневывается въ распространяющемся ночномъ мракѣ. Биллотъ мастерски передаетъ осеннее и зимнее траурное убранство парижскихъ улицъ, Таттенгрень является живописцемъ туманнаго и угрожающаго сѣвернаго моря, а Монтенаръ и Оливъ прекрасно запечатлѣваютъ радостный блескъ южнаго неба, голубыя волны Средиземнаго моря и пыльные дороги Прованса. Бенжаменъ Констанъ, Динэ, Бюффэ остаются вѣрны Востоку; Зіемъ воспѣваетъ въ яркихъ краскахъ блескъ Венеціи.

Импрессионизмъ.

Особенная новизна современной школы живописи заключается во внимательномъ изученіи свѣта. Въ то время какъ Ролль, Жервэ, Лермиттъ и Рафаэль Коллэнъ слѣдуютъ традиціямъ послѣдователей «полнаго свѣта» (plein air) — другіе идутъ еще дальше. Импрессионистская школа, долгое время не признававшаяся, высмѣиваемая и гонимая, теперь завоевала себѣ права на существованіе въ искусствѣ. Въ выборѣ сюжетовъ она стремится бороться съ духомъ классицизма и одновременно — романтизма, по способу ихъ трактовки — противъ всякой условности

рисунка и колорита. Она, прежде всего, натуралистична, хочет воспроизводить сцены, людей, пейзажи и всѣ предметы такими, какими они представляются въ дѣйствительности, въ самомъ обычномъ ихъ видѣ и въ этомъ — ея связь съ реализмомъ Курбэ; импрессионисты хотятъ также ставить все, изображаемое ими, на полномъ свѣтѣ, во всей его окраскѣ, и въ этомъ связь импрессионистовъ съ приверженцами полного свѣта (*plein air*) и Делакруа, который писалъ: «Тѣло приобретаетъ свой настоящий цвѣтъ только на полномъ свѣтѣ и особенно на солнцѣ; оттого-то и скучны этюды, сдѣланные въ мастерской». Начала импрессионистской школы восходятъ къ шестидесятымъ годамъ: въ 1863 г. въ «салонѣ отверженныхъ» она заявила уже о себѣ.

Импрессионизмъ придерживается того воззрѣнія, что различіе между рисункомъ и колоритомъ — ложь, что очертанія и тона не существуютъ въ природѣ независимо другъ отъ друга, что свѣтъ мѣняетъ и преобразуетъ ихъ до безконечности. «Главное дѣйствующее лицо въ картинѣ — это свѣтъ», говорилъ Манэ. Нѣтъ предметовъ, которые были-бы по существу черными, зелеными или синими, даже тѣни не имѣютъ чернаго цвѣта, но окрашиваются въ зависимости отъ того, какимъ путемъ проникаютъ они въ свѣтъ и отъ отблесковъ сосѣднихъ предметовъ. Ошибочно создавать разнообразіе тоновъ посредствомъ тонкостей смѣшенія красокъ на палитрѣ, живопись должна оперировать посредствомъ точекъ — свободныхъ, свѣтящихся, располагающихся одна возлѣ другой, и взаимно вліяющихъ другъ на друга. Дошли до того даже, что стали писать отдѣльными точками и запятыми, не смѣшивая ихъ и на самомъ холстѣ. Такъ появились новыя направленія импрессионизма «ташизмъ» (*tachisme*) и «пунтилизмъ» (*pointillisme*).

Эдуардъ Манэ (1832 — 1883) былъ истиннымъ главою импрессионизма. Главными его учителями были испанцы — Веласкесъ, Рибейра, Гойя, и многія его произведенія свидѣтельствуютъ о глубинѣ этого влія-

нія. Въ 1867 г. онъ выставилъ на судъ публики пятьдесятъ холстовъ и въ началѣ каталога напечаталъ своего рода манифестъ: «Искренность передачи придаетъ этимъ произведеніямъ такой характеръ, что они кажутся какимъ-то протестомъ, но художникъ былъ озабоченъ только передачею своего впечатлѣнія (impression)». Отсюда и появилось названіе «импрессионизмъ» (живопись впечатлѣній).

Клодъ Монэ (р. 1840) явился главнѣйшимъ пейзажистомъ новой школы. Онъ любилъ изображать одинъ и тотъ-же уголокъ пейзажа или какое-нибудь зданіе въ различные часы дня, подмѣчая все разнообразіе, создаваемое послѣдовательною переменою игры свѣта. Онъ заимствовалъ мотивы въ различныхъ мѣстностяхъ и передавалъ ихъ характеры съ мощною простотою. Онъ располагалъ другъ возлѣ друга, посредствомъ точекъ или штриховъ, яркіе и сильные тона, которые на извѣстномъ разстояніи сливались въ одно правдивое и гармоническое впечатлѣніе. Свѣтъ блещетъ и дрожитъ въ его произведеніяхъ повсюду. Тѣ-же стремленія и достоинства встрѣчались у Альфреда Сизлея и Камилла Пизарро. Всѣ они окончательно оставили просторъ горизонта и благородную симметричность классическаго пейзажа, какъ и живописные эффекты пейзажа романтическаго. Чаще всего они ограничиваются какимъ-нибудь скромнымъ, лишеннымъ всякаго величія и поэзіи, даже пошлымъ по виду, уголкомъ нормандской деревни или парижскаго квартала, но передаютъ его съ замѣчательною ясностью его интимнаго характера и воздушностью.

За Монэ слѣдуютъ Дегазъ, Ренуаръ, живописецъ сценъ изъ народной или рабочей жизни Кэйльботтъ, Сезаннъ, Берта Моризо и др. Въ своихъ этюдахъ, посвященныхъ танцовщицамъ и вообще женщинамъ, Дегазъ проявилъ замѣчательныя достоинства исполненія и вмѣстѣ съ тѣмъ сатирическую наблюдательность. Въ области портрета Ренуаръ обнаружилъ стремленіе жертвовать деталями ради общаго впечатлѣнія и гармоніи главныхъ тоновъ.

Вліяніє імпрессіонізма.

Імпрессіонізмъ не создалъ, конечно, генієвъ. Но онъ сослужилъ большую службу въ дѣлѣ раскрытія глазъ на истинное значеніе свѣта въ живописи. «Пусть думаютъ о его живописи все, что хотятъ, — писалъ о Манѣ Александръ Дюма, — онъ нашелъ французскую живопись темною и тусклою, а оставилъ ее окномъ, открытымъ на солнечный свѣтъ». Вліяніє імпрессіонізма было очень велико. Оно замѣтно въ картинахъ, иллюстраціяхъ, рисункахъ Рафаэлли, Ренуара, Штенлейна, въ свободныхъ и живыхъ афишахъ Шере. Оно съ силою проявилось въ Бельгій, Америкѣ, Испаніи. Однимъ изъ особенно интересныхъ примѣровъ этого вліянія является воспитанный на академическихъ традиціяхъ Беснаръ. Онъ вступилъ въ ряды послѣдователей імпрессіонізма, уже не какъ ученикъ, а какъ мастеръ, пытающійся передавать, подчасъ съ изумительною смѣлостью, отблески солнечныхъ лучей и огня на тѣлахъ и матеріяхъ (декоративная живопись въ Сорбоннѣ и фармацевтической школѣ).

Однако, въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ уже во Франціи происходитъ реакція противъ крайностей імпрессіонізма, погони за тонкостью передачи игры свѣта и неясности формъ. Создаются произведенія менѣе сверкающія, но за то болѣе солидныя по внѣшнему виду, какъ бретонскія сцены Котте и Симона въ мощныхъ и часто темныхъ тонахъ, съ густыми тѣнями; или міеологическія сцены и виды Средиземнаго моря Рене Менара, полныя благоухающей красоты колорита и проникновенной поэзіи. Вызываютъ также восхищеніе картины Каррьерера, въ мистическомъ полумракѣ которыхъ слабо рисуются смутныя по контурамъ, но ясныя по выраженію фигуры женъ, дѣтей, цѣлыя семейныя группы, пробуждающія у зрителей чувство меланхоліи и особой задушевной нѣжности. Послѣ увлеченія полнымъ свѣтомъ (plein air) и живостью красокъ, въ Салонѣ

охотно останавливаются предъ семейными сценами, которыя Байль освѣщаетъ разсѣяннымъ и теплымъ свѣтомъ или передъ внутренностями комнатъ Принца, выдержанными въ тонкихъ сѣрыхъ тонахъ.

Скульптура.

Французская скульптура XIX в. развивалась съ тѣмъ-же блескомъ, какъ и живопись. Скульптура XVIII в. часто еще являлась театральною и условною, но и тогда уже такіе мастера, какъ Пигалль, обращались къ изученію античныхъ произведеній. Во время революціи вліяніе Давида укрѣпило эти стремленія. Затѣмъ появился итальянецъ Канова, придавшій чувственный и жеманный характеръ античнымъ подражаніямъ. Въ началѣ вѣка его вліяніе чувствовалось и во Франціи, особенно у Прадье. Съ Давида д'Анжеръ (1788 — 1856) начинается новая школа. Наиболѣе извѣстное произведеніе д'Анжера — фронтонъ на зданіи Пантеона. Это былъ мужественный и смѣлый, но не вполне сложившійся мастеръ. Онъ нерѣдко пренебрегалъ чувствомъ естественной и изящной красоты и въ особенности былъ искусенъ въ передачѣ душевнаго характера изображаемыхъ имъ лицъ. Рюдъ (1784 — 1855) былъ страстный и убѣжденный мастеръ, много думавшій и читавшій и медленно работавшій. Лучшее его произведеніе — большой горельефъ парижской арки Звѣзды, такъ-называемая «Марсельеза». Никогда еще искусство не выражало съ большимъ величіемъ и искренностью преданности отечеству и самаго духа французской націи, трепещущаго въ этомъ произведеніи. Талантъ валансьенца Карпо (1827 — 1875) съ полною свободой развернулся въ его группѣ «Танецъ» въ Новой Оперѣ. Если пуристы и пугались манеры скульптора и формъ тѣла вакханокъ, то все-же эта группа восхищаетъ своею жизненностью и страстностью.

За послѣднее время колыбелью цѣлой школы скульпторовъ явилась Тулуза. Во главѣ ея стоитъ

веселый и жизнерадостный Фальгьеръ, за нимъ изящный Мерсье.

Кромѣ нихъ надо упомянуть пламеннаго противника условностей Далу, республиканца въ душѣ и автора барельефовъ «Мирабо возражаетъ Дре-Брезэ» и «Триумфъ республики» и Бартоломэ, создавшаго изъ своего «Памятника мертвымъ» у входа на кладбище Перъ-Ладіезъ самое искреннее и мучительное по впечатлѣнію произведеніе, когда-либо исполнявшееся въ скульптурѣ. Никто, кромѣ Родэна, не имѣетъ такого числа фанатичныхъ поклонниковъ и безжалостныхъ отрицателей. Хотя нѣкоторые его произведенія небрежны и смутны, но за то другія замѣчательны талантливостью въ передачѣ жизни и страсти и своею моделировкой.

Архитектура.

Изъ всѣхъ искусствъ архитектура XIX в. возпалошалась въ наименѣе оригинальныхъ формахъ. Она разомъ вдохновлялась и Греціей и Римомъ, и Средними вѣками, и Возрожденіемъ, и Востокомъ; она изобрѣла хитрейшія и неожиданныйшія сочетанія въ орнаментикѣ и конструкціи, но не изобрѣла ничего, характеризующаго современную французскую архитектуру. Парижская выставка 1889 г. была эпохой торжества для медленно развивавшейся архитектуры изъ желѣза. Казалось-бы, оставалось лишь пойти по этому пути, особенно въ области изысканія рода украшеній наиболѣе соответствующаго конструкціямъ изъ желѣза, но выставка 1900 г. явилась, съ этой точки зрѣнія, показателемъ упадка. За то развивалась частная, гражданская архитектура. Заботы о гигиеничности и введеніи въ зданіе большого количества воздуха и свѣта, искусство создавать комфортъ даже при скромныхъ затратахъ, занимаютъ въ ней все болѣе мѣсто.

Большихъ собраній картинъ французской школы XIX в., доступныхъ для публики, въ Россіи нѣтъ, если не считать галлерей С. М. Третьякова въ Москвѣ, не отличающейся, впрочемъ, достаточною пол-

нотю. Укажемъ здѣсь: картину Делакруа „Послѣ кораблекрушенія“ (Третьяк. гал., 11), портретъ Мольера работы Энгра (тамъ-же, 2), коллекцію пейзажей „барбизонской школы“: Руссо (27—29), Тройонъ (19—23), Дюпре (30, 31), Діаъ (16, 17) и Добиньи (41—46); двѣ картины Діаза имѣются въ Румянц. музеѣ. „Угольщики“ Милле (Третьяк. галл. 33), „Рыбаки“ Бретона (тамъ-же 58), пейзажи Коро тамъ-же, 4—10) пейзажъ Курбе (тамъ же, 47), прекрасный жанръ Бастьенъ Лепажъ „Деревенская любовь“ (тамъ же, 79), рисунокъ Мейсонье (тамъ же, 34), головка дѣвочки Генпера (тамъ же 59), милый жанръ „Благословеніе новобрачныхъ“ Даньянъ-Буврѣ (тамъ же, 84), двѣ картины Лоранса (тамъ же, 67 и 68), двѣ картины Зіема (тамъ же, 51 и въ Румянц. музеѣ).

ГЛАВА II.

Искусство въ Англіи, Германіи и другихъ странахъ.

Англія. Пейзажисты.

Въ XVIII в. Англія особенно славилась своими портретистами. Однако, пейзажъ, какъ вѣрное воспроизведеніе природы, занялъ важное мѣсто еще среди произведеній Гансборо. Въ первой половинѣ XIX в. онъ уже господствовалъ въ Англіи. Бонингтонъ (1801—1828) ученикъ Гро и частый гость французъ, придавалъ очень вѣрное впечатлѣніе своимъ богатымъ по колориту видамъ Венеціи и Нормандіи. Констэбль (1776—1837) привязался къ англійской природѣ и съ пыломъ вдохновлялся ею. «Я люблю мою деревню, — писалъ онъ, — люблю каждую хижину, каждый уголокъ, каждую тропинку. И пока я буду въ состояніи держать кисть, я не оставлю занятій живописью». Онъ воспроизводилъ природу, вдыхая въ нее жизнь, съ простотою и искренностью. Вліяніе Бонингтона и Констэбля чувствовалось въ первыхъ шагахъ школы французскихъ пейзажистовъ.

Но самымъ самобытнымъ изъ мастеровъ этого періода былъ, безъ сомнѣнія, Вильямъ Тернеръ (1775—1851). Онъ долго изучалъ Клода Лоррена и работалъ въ его духъ до такой степени близко,

что нѣкоторыя его произведенія кажутся вышедшими изъ нѣдръ французской школы. Но то была лишь одна изъ эпохъ въ развитіи его таланта. Онъ любилъ у Клода Лоррена именно свѣтовые его эффекты и хотѣлъ въ свою очередь съ новою мощью передавать блескъ и игру свѣта. Отсюда и появились въ послѣдніе годы его жизни эти подчасъ странныя, но полныя особой прелести произведенія, въ которыхъ сглаживаются и затушевываются всѣ формы и очертанія и въ то-же время, все, даже туманы, кажется лучеиспускающимъ, и гдѣ солнце сверкаетъ отъ отблесковъ утренней зари до огней заката.

Прерафаэлизмъ и современные мастера.

Въ серединѣ вѣка въ Англіи появилась новая школа, стремившаяся къ полной независимости отъ живописи на континентѣ. Составлявшіе ее художники, итальянецъ по происхожденію Данте Росетти, Миллзъ и Гентъ, именовались «прерафаэлитами» (дорафаэлиты) и присоединяли къ своимъ именамъ три латинскія буквы «P. R. B». (Pre-Raphaelite-Brothers—братья-прерафаэлиты). Они утверждали, что со времени Рафаэля искусство поверглось въ академизмъ и условности, удалилось отъ истины и природы, и старались воскресить истинное искусство.

Не признаваемые общественнымъ мнѣніемъ и жестоко порицаемые представителями официальнаго искусства—академиками, они уже въ началѣ своей дѣятельности нашли защиту у одного изъ крупнѣйшихъ мыслителей и писателей современной Англіи—Рескина, краснорѣчиваго адвоката, озабочившагося формулировкой программы и идей прерафаэлизма и ихъ защитой, правда, иногда съ болѣе широкимъ воображеніемъ и поэзіей, чѣмъ логикой. Влюбленный въ природу Рескинъ былъ яростнымъ врагомъ современной цивилизаціи и промышленности, нарушающихъ и искажающихъ ея видъ, онъ объявилъ войну желѣзнымъ дорогамъ и машинамъ. Онъ охотно вернулъ-бы че-

ловѣчество къ простотѣ первобытной жизни. По странному противорѣчію, живой и промышленный англійскій народъ увлекся Рескинѣмъ и его книги читались больше всякихъ другихъ. Одинъ изъ наиболѣе горячихъ его послѣдователей Вильямъ Моррисъ осуществилъ даже его теоріи въ гражданской архитектурѣ и мебелировкѣ. Рескинъ хотѣлъ, чтобы художникъ изучалъ природу въ малѣйшихъ ея мелочахъ и въ то-же время умѣлъ улавливать главный ея характеръ. «Картина не кончена, пока она не выражаетъ одновременно и впечатлѣнія природы и безконечнаго совершенства мельчайшихъ ея твореній», говорилъ онъ и требовалъ, чтобы всякій изображаемый камешекъ или листокъ были изучены и воспроизведены съ суровой и умѣлой точностью.

Было-бы ошибкой, однако, думать, что прерафаэлиты стремились ограничиться лишь подражаніями итальянскому Возрожденію: они любили въ древнихъ мастерахъ только ихъ искреннее исканіе правды. Прочъ всѣ эти академическіе жесты и позы, эти темные тона, коричневые фоны, условности свѣта и тѣней, внушенные академическимъ ученіемъ. Новаторы, даже въ своихъ историческихъ композиціяхъ, стремились придать фигурамъ правдивыя, простыя и естественныя позы и выраженія, они писали прямо на холстѣ, безъ всякихъ подготовокъ, свободными и живыми тонами, часто мазками въ видѣ точекъ и до извѣстной степени являлись предшественниками французскихъ импрессионистовъ и «пуантэллистовъ». Они появились на выставкахъ въ 1849 г. Миллэзъ съ флорентинскою легендой «Пиръ Изабеллы», Гентъ со своимъ «Ріензи» и Росетти съ «Дѣтствомъ Богоматери». Война началась, но не замедлила обозначиться и побѣда.

Таковы были основы новой англійской школы, развивавшіяся и преобразовывавшіяся соответственно стремленіямъ отдѣльныхъ мастеровъ. Данте Росетти, столько-же литераторъ, сколько художникъ, особенно прославился своимъ «Видѣніемъ Данте» (Ливерпульскій музей), но большая часть его картинъ

не выставялась публично. Гольманъ Гентъ является религіознымъ живописцемъ англійской школы. Много лѣтъ онъ провелъ въ Палестинѣ, пока не изучилъ до малѣйшихъ деталей страны, гдѣ жилъ Христосъ. Но онъ порвалъ съ условными композиціями религіозной живописи, какъ это свидѣлствуютъ его картины: «Свѣтъ міру», гдѣ Христосъ, ночью, съ фонаремъ въ рукѣ, переходя отъ дверей къ дверямъ ищетъ обиталища справедливости, и «Тѣнь смерти», гдѣ Христосъ, въ видѣ простого рабочаго, вызываетъ у Богоматери ужасъ предъ будущимъ распятіемъ тѣню отъ своихъ протянутыхъ рукъ, падающей на горизонтально лежащую доску въ мастерской, гдѣ онъ работаетъ. Среди всѣхъ придерживавшихся прерафаэлизма, Гентъ доходилъ до особой мелочности въ ясномъ воспроизведеніи всѣхъ деталей. Что касается счастливаго Миллза, которому всегда улыбалось и счастье, и слава, онъ быстро покинулъ суровыя ученія своей молодости и обратился къ модной и распространенной живописи, жертвуя правдой для эффектовъ и ища того, что можетъ нравиться сантиментальности или любопытству толпы. Онъ былъ также искуснымъ портретистомъ.

Изъ всѣхъ, присоединившихся къ прерафаэлизму наиболѣе извѣстенъ былъ безъ сомнѣнія Эдуардъ Бернъ-Джонсъ (1833 — 1898). Онъ полною рукою черпалъ изъ богатой сокровищницы старыхъ кельтскихъ легендъ: «Мерлинъ и Вивіана», «Сонъ Артура», «Исканіе Грааля» и т. п. Онъ обращался также къ аллегоріямъ, иногда довольно запутаннымъ: «Золотая лѣстница», «Любовь среди развалинъ», «Четыре времени года», «Пѣснь любви». Въ его произведеніяхъ отразилось изученіе итальянскихъ примитивовъ, особенно Боттичелли и Мантеньи. Онъ былъ однимъ изъ творцовъ той эпидеміи псевдо-боттичеллизма, которая уже нѣсколько лѣтъ свирѣпствуетъ въ Англии и Франціи. Его черзчуръ тонкія фигуры лишены мужества, полны жеманнаго изящества, но въ то-же время и поэтическаго очарованія. Его колоритъ блестящъ, но

тяжеловѣсенъ, аксессуары чрезмѣрно богаты. Всюду видно у Бернъ-Джонса умѣлое и изысканное искусство.

Внѣ группы прерафаэлитовъ выдѣляются: Джорджъ Уотсъ (р. 1818 г.), который своими символическими и мифологическими композиціями хотѣлъ, по его-же словамъ, доставлять пріятное зрѣлище и внушать людямъ великія мысли и дѣянія; Ма доксъ Броунъ, въ своихъ композиціяхъ на сюжеты изъ исторіи Англіи, являвшійся однимъ изъ предшественниковъ прерафаэлизма; голландецъ по происхожденію Альма-Тадема (р. 1836 г.), картины котораго являются учеными археологическими возстановленіями древне-римской жизни *), портретисты Губертъ Геркоммеръ (р. 1849) и Вильямъ Орчардсонъ и въ особенности Макъ-Нейлъ Уистлеръ (р. 1834); маринистъ Кукъ; пейзажисты Бреттъ, Викатъ, Кольт; историческій живописецъ и президентъ «Королевской академіи» Лейтонъ и др.

Въ концѣ концовъ, новая англійская школа совершенно уклонилась отъ своей первоначальной программы, но сохранила ярко выраженный національный характеръ и сильно отличается отъ школъ континента. Прежнія условности она замѣнила новыми. У нея не замѣтно особенной заботы о дѣлостности впечатлѣнія: произведеніе составляетъ какъ-бы изъ ряда отдѣльныхъ кусковъ, причемъ во всѣхъ жестахъ, деталяхъ и выраженіяхъ ярко проявляются моральныя или психологическія намѣренія художника. Вѣрные урокамъ Рескина, отвергавшаго темные тона, англійскіе живописцы расточаютъ живыя и сверкающія краски, увлекаясь ими до поражающей зрѣніе пестроты. Въ результатѣ, создается искусство добросовѣстное, полное благородныхъ стремленій, но желающее не столько улаживать зрѣніе, сколько воспитывать, согласно заявленію Рескина, что «народное искусство должно быть дидактическимъ», внушать пониманіе и почитаніе твореній Создателя.

*) Въ Третьяков. гал. его „Фредегонда и Претекстатъ.“

Германская школа.

Въ XVIII в. Германія подверглась вліянію французской цивилизаціи. Въ области искусствъ реакція проявилась возвращеніемъ къ античнымъ образцамъ. Выходъ въ свѣтъ въ 1764 г. «Исторіи античнаго искусства» Винкельмана знаменуетъ собою начало новой школы. Въ то же время нарождается и германская литература, вдохновляющаяся природой, Средними вѣками и воспоминаніями національной исторіи. Германская живопись и подверглась этому двойственному вліянію. Рафаэль Менгсъ (1728 — 1779) въ своихъ мифологическихъ композиціяхъ примѣнялъ уже ученія Винкельмана. Въ началѣ XIX в. возникла новая классическая школа, извѣстнѣйшими представителями которой были Корнелиусъ и Овербекъ.

Петръ Корнелиусъ (1783 — 1867), классикъ по стилю, часто избираетъ сюжеты изъ германской исторіи и литературы: онъ иллюстрируетъ «Фауста», «Нибелунговъ», въ 1819 г. основываетъ академію въ Дюссельдорфѣ, въ 1826 г. приглашается управлять Мюнхенскою академіей. Онъ изображаетъ на стѣнахъ Мюнхенской галлереи громадныя композиціи на сюжеты, заимствованные изъ греческой мифологіи: «Олимпъ», «Адъ» или сцены Троянской войны. Въ церкви св. Людовика онъ изображаетъ громадную фреску «Страшный судъ». Это правильныя и серьезныя произведенія, полныя академическаго холода.

Фридрихъ Овербекъ (1789 — 1869) тѣсно связанъ съ нео-католическимъ движеніемъ, развивавшимся тогда въ Германіи. Онъ создаетъ въ Римѣ, вмѣстѣ съ нѣсколькими друзьями, группу художниковъ-«назаретцевъ», которые живутъ вмѣстѣ, вдохновляются однимъ искусствомъ и ищутъ образцовъ въ религіозномъ искусствѣ до-рафаэлевской эпохи. Это, такъ сказать, германскіе прерафаэлиты. Послѣдователи новой школы хотятъ почерпнуть у старыхъ мастеровъ ихъ мистическую вѣру и наивность, но ихъ произведенія носятъ характеръ условности и подражанія. Въ

Германиі центромъ назареянъ становится Дюссельдорфъ, гдѣ одинъ изъ ихъ послѣдователей Вильгельмъ Шадовъ (1789 — 1850) занимаетъ въ 1826 г. постъ директора академіи вмѣсто Корнеліуса. Наиболѣе значительнымъ произведеніемъ Шадова являются фрески капеллы св. Аполлинарія въ Ремагенѣ близъ Бонна.

Другая группа художниковъ уже однимъ выборомъ сюжетовъ пыталась создать національное искусство. Вильгельмъ Каульбахъ (1805 — 1874) изобразилъ рядъ фресокъ въ духѣ своего учителя Корнеліуса изъ исторіи человѣчества («Вавилонская башня», «Гуны», «Крестовые походы») и германской исторіи; Ансельмъ Фейербахъ (1829 — 1880) стремится свергнуть его ложно-классицизмъ, но самъ является еще какъ-бы послѣднимъ, наиболѣе благороднымъ его представителемъ («Пиръ у Платона»); Карлъ Лессингъ (1808 — 1880) запечатлѣваетъ исторію Гуса и Лютера; Альфредъ Ретель (1816 — 1859) уже болѣе увѣренный и свободный мастеръ, изображаетъ событія германской исторіи; цѣлый рядъ другихъ вдохновляется старыми легендами, особенно отличный рисовальщикъ Морицъ Швиндъ (1804 — 1871). Позднѣе Карлъ Пилоти (1826 — 1886) становится главою новой мюнхенской школы исторической живописи, старающейся придать сюжетамъ большую живописность, а колориту теплоту. Изъ картинъ Пилоти особенно извѣстна «Сени предъ трупомъ Валленштейна». Вѣнскій живописецъ Гансъ Макартъ (1840 — 1884), сталъ какъ-бы венеціанцемъ XIX в. въ смыслѣ пониманія живописности и декоративности. Онъ непрерывно расточалъ въ своихъ ярко декоративныхъ, хотя и холодныхъ по колориту картинахъ все богатство аксессуаровъ («Входъ Карла V. въ Антверпенъ», «Пять чувствъ» и др.), но никогда не могъ достигнуть задушевности впечатлѣнія. Принадлежащій къ той-же мюнхенской школѣ Габріэль Максъ (р. 1840) сосредоточился на изображеніи послѣднихъ минутъ человѣческой жизни и мистическихъ сюже-

товъ, хотя не пренебрегалъ и эффектнымъ выдумками, какъ, напримѣръ, въ головѣ Христа съ закрытыми глазами, которая при разсматриваніи издали какъ-бы глядитъ на зрителя. Къ мюнхенской школѣ принадлежитъ также и венгерецъ Михаилъ Мункачи (1844—1900), извѣстный своею обширною композиціей «Христосъ передъ Пилатомъ».

Поворотъ къ реализму сталъ рѣшительнымъ съ появленіемъ Адольфа Менцеля (1815—1905). Онъ рѣзко порываетъ съ театральною и официальною исторіей въ своихъ картинахъ и рисункахъ изъ интимной жизни Фридриха Великаго. Исканіе правды и естественности онъ вноситъ и въ свои жанровыя картины. Однимъ изъ первыхъ его послѣдователей былъ нынѣ знаменитый портретистъ Францъ Ленбахъ (р. 1836), двѣ жанровыя картины котораго вызвали въ концѣ пятидесятихъ годовъ цѣлую бурю. Но затѣмъ онъ сосредоточился на портретѣ и достигъ изумительной способности проникать въ душу оригинала, особой психологической углубленности. Вильгельмъ Лейбль (р. 1844), явился талантливѣйшимъ реалистомъ въ области бытоваго жанра, большимъ знатокомъ природы.

Началась реакція и противъ театально-исторической живописи. Эдуардъ фонъ Гебгардтъ внесъ въ эту область своеобразный идеализмъ. Изучивъ сѣверныхъ живописцевъ XV в. онъ сталъ изображать въ ихъ манерѣ священные сюжеты. Фрицъ Уде (р. 1846) пошелъ еще дальше — онъ изображаетъ Христа среди современной, преимущественно крестьянской обстановки, обнаруживая себя большимъ психологомъ и мастеромъ создавать настроеніе.

Нео-идеализмъ всего ярче проявился въ Арнольдѣ Бёклингѣ (1827—1899). Онъ умѣлъ сочетать фантазію съ дѣйствительностью въ стройное цѣлое: его пейзажи фантастичны и реальны въ тоже время, какъ любимыя имъ мифологическія существа — centaury и nady. Какъ пейзажистъ, онъ умѣлъ создавать необычайно яркія и мощныя настроенія. Онъ — поэтъ

природы, его дріады, неренды и фен неразрывно, неотдѣлимо связаны съ пейзажемъ и такъ естественны, что хочется вѣрить въ ихъ реальное существованіе. Его колорить — цѣлый симфоническій оркестръ, онъ управляетъ гаммою красокъ, какъ гениальный композиторъ нотною гаммой. Его произведенія хорошо извѣстны въ Россіи, но, къ сожалѣнію, лишь по фотографическимъ снимкамъ.

Изъ современныхъ германскихъ рисовальщиковъ первыя мѣста занимаютъ Францъ Штукъ, большой мастеръ декоративныхъ миеологическихъ композицій, Максъ Клингеръ — великолѣпнѣйшій граверъ и загадочный Саша Шнейдеръ.

Современный германскій пейзажъ проникнутъ импрессионистскими стремленіями.

Изъ доступныхъ обзору произведетей нѣмецкой живописи укажемъ: картины Менгса въ Эрмитажѣ („Парнасъ“, 1800, и „Судъ Париса“, 1802); картонъ Овербека „Таинство покаянія“, и Монахъ Кнауса — въ Румянц. музеѣ; двѣ картины Менцеля въ Третьяк. гал. (38, 39). „Съ недравленіемъ“ Кнауса (тамъ же, 62), этюдъ Мункачи (тамъ же, 77)

Бельгія.

Бельгійская живопись все время находилась подъ вліяніемъ французской. Вліяніе Давида въ Бельгіи смѣнилось вліяніемъ Делароша. Съ 1850 г. начинается поворотъ въ сторону самобытности, въ сторону старинныхъ фламандскихъ традицій. Сильное вліяніе произвести реализмъ Курбэ, изъ бельгійскихъ послѣдователей котораго особенно выдѣлился мощный Луи Дюбуа. Изъ современныхъ мастеровъ извѣстны историческій живописецъ и портретистъ Эмиль Вотерсъ, изысканный пейзажистъ Верстратъ, болѣзненно-чувственный рисовальщикъ Фелисьенъ Ропсъ, и натуралистъ, жанристъ Константинъ Менье, онъ же и величайшій изъ бельгійскихъ скульпторовъ.

Голландія.

До половины вѣка живописцы только подражали французскому классицизму и новая школа началась лишь съ появленія Іосифа Израэльса (р. 1827) — «голландскаго Миллэ», какъ называется его Мутеръ. Въ немъ воплотилась вся сила современной голландской живописи: остальные пишутъ «частички того, что писаль Израэльсъ», такъ разнообразенъ его талантъ, то лирический съ оттънкомъ меланхолии, то стихійно воспѣвающій молодость и здоровье. Изъ маринистовъ особенно замѣчательнъ Месдагъ.

Скандинавія.

Типичнѣйшимъ представителемъ современной датской живописи является Вигго Гогансенъ — великій поэтъ тихихъ радостей семейной жизни. Изъ пейзажистовъ выдѣляется Юліусъ Паульсенъ, иногда изображающій и обнаженное тѣло (лучшая его картина «Каинъ»). — Въ Швеціи самобытность проявилась лишь во второй половинѣ вѣка и крупнѣйшимъ мастеромъ современности является крестьянинъ Андерсъ Цорнъ, иногда черезчуръ увлекающійся современными теченіями, большой мастеръ полного свѣта (plein air). — Живопись Норвегіи родилась въ XIX в., и въ настоящее время переживаетъ свои юные годы, поражая то рѣзкостью очертаній и натурализмомъ своихъ произведеній, то задушевностью суроваго сѣвернаго пейзажа.

Италія.

Со второй половины вѣка въ Италіи, жившей до тѣхъ поръ традиціями Возрожденія, замѣчаются новыя вѣянія, хотя, въ общемъ, живопись все еще носитъ какой-то ремесленный характеръ. Наболѣе извѣстнымъ художникомъ является пейзажистъ Джованни Сегантини (1858—1900), слегка холодный по колориту, но полный своеобразной поэзіи и величественности. Изъ другихъ мастеровъ можно упомянуть великолѣпнаго колориста Паоло Микетти.

Испанія.

Въ шестидесятыхъ годахъ, послѣ долгаго затишья въ искусствѣ, появился Маріано Фортуні (1838 — 1874) — сверкающій, изящный и, можно сказать, «фокусничающій» живописецъ сценъ въ стилѣ французскаго рококо, но безъ всякаго національнаго испанскаго оттѣнка *), который ярко проявился лишь въ произведеніяхъ Зулоага, — настоящаго послѣдователя Рибейры и Гойи.

Америка.

Во второй половинѣ столѣтія, главнымъ образомъ, подъ вліяніемъ французскихъ мастеровъ, въ Америкѣ возникла своя школа живописи, вся пропитанная, однако, европейскими традиціями. Наиболѣе яркимъ ея представителемъ является Джонъ Сарджентъ (р. 1856) блестящій портретистъ высшаго общества.

Скульптура и архитектура.

Уступивъ первое мѣсто живописи, эти отрасли искусства не получили въ XIX в. особенно мощнаго развитія. Въ области скульптуры въ началѣ вѣка господствовало вліяніе венеціанца Антоніо Кановы (1757 — 1822) — слащаваго, жеманнаго и натянутаго по сравненію съ классическими образцами (много его статуй въ Эрмитажѣ). Особенно ярко отразилось его вліяніе на германскомъ скульпторѣ Даннекерѣ (1758 — 1841). Стремится также воскресить классическія традиціи и болѣе удачно, чѣмъ Канова, датчанинъ Бертель Торвальдсенъ (1770 — 1844). Въ ихъ духѣ работаетъ много мастеровъ, иногда и талантливыхъ, но новой школы не возникаетъ. Лишь во второй половинѣ вѣка появляются, кромѣ Родена, поэтъ труда и демократіи — Менъе въ Бельгіи,

*) Въ Третьяк. галлерей двѣ его картины (71 и 72) — «Очарованная змѣя» и «Любители искусствъ».

Штукъ и Клинггеръ въ Германіи. Съ нихъ начинается, повидимому, новая школа скульптуры, болѣе широкая и свободная, чѣмъ классическіе переѣзды Камовы.

Въ области архитектуры, особенно гражданской, въ концѣ вѣка начинается движеніе къ созданію своеобразнаго стиля, такъ-называемаго «модернъ» — широко пользующагося сочетаніями всевозможныхъ кривыхъ линий съ новыми пропорціями самаго зданія и его отдѣльных частей. Значительно развивается также и желѣзная архитектура въ томъ-же стилѣ «модернъ».

Соціальное искусство.

Съ тѣхъ поръ, какъ историческая живопись стала терять свою славу, со дня на день растетъ область соціальной живописи. Художники все болѣе стремятся къ изображенію сценъ изъ народной жизни; они слѣдуютъ за рабочимъ на улицу, въ мастерскія, въ его жилище; они стараются запечатлѣть его трудолюбіе, его чувства, радости и печали. Живопись вступаетъ въ болѣе тѣсныя сношенія съ тою демократіей, которая во всѣхъ странахъ стремится отвоевать себѣ болѣе широкое поле въ общественной жизни. Изъ художниковъ этого типа можно упомянуть: Ролля, Рафаэля, Летро, Фріана — во Франціи; Менье и Фредерика — въ Бельгіи; Израэльса — въ Голландіи; Либермана — въ Германіи.

Но недостаточно, чтобы художники воспроизводили жизнь народа, необходимо, чтобы они и работали для народа. Конечно, произведенія искусства прошлыхъ временъ очень часто не могутъ быть поняты и оцѣнены безъ нѣкоторой культурности и знанія подготавливающей ихъ исторической обстановки, но, тѣмъ не менѣе, было-бы ошибкою думать, что народная душа не доступна для эстетическихъ наслажденій и что они навсегда останутся удѣломъ небольшой группы избранныхъ лицъ. Не слѣдуетъ преувеличивать значенія искусства въ моральномъ воспитаніи народа, но,

тѣмъ не менѣе, оно должно быть для всѣхъ, безъ различія званій и состояній, источникомъ прекрасныхъ мыслей, благородныхъ чувствъ и плодотворныхъ волненій.

Художникамъ предстоитъ установить, каковы должны быть произведенія, чтобы пробуждать у наибольшаго числа зрителей эти чувства и волненія. Понимаемое такимъ образомъ искусство должно все больше способствовать украшенію общественныхъ зданій, улицъ, площадей; должно въ видѣ воспроизведеній или отпечатковъ проникать въ самыя скромныя жилища и вводить туда лучъ красоты. При такомъ сближеніи съ народомъ художники отнюдь не рискуютъ умалить искусство, напротивъ, они найдутъ въ этомъ сближеніи какъ-бы новый, возрождающій ихъ источникъ силъ и вдохновеній.

КОНЕЦЪ.

<http://lucl.kiev.ua/>

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	Стр.
Предисловіе	III
Введеніе.	6

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

Древняя эпоха (стр. 15—83).

Глава I. Искусство Египта, Ассиріи и Финикіи	15
Глава II. Происхожденіе греческаго искусства.	
Арханческій періодъ	33
Глава III. Греческое искусство во времена Перикла	50
Глава IV. Греческое искусство послѣ V вѣка	60
Глава V. Этрусское и римское искусство	70

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

Средніе вѣка (стр. 84—143).

Глава I. Начало христіанскаго искусства	84
Глава II. Византійское искусство	90
Глава III. Искусство въ Аравіи и на Дальнемъ Востоку	98
Глава IV. Романское искусство	113
Глава V. Готическое или французское искусство	128

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

Возрожденіе (стр. 144—196).

ГЛАВА I. Итальянское Возрожденіе въ XIII и XIV вѣкахъ	144
ГЛАВА II. Итальянское искусство въ концѣ XV и XVI вѣковъ	161
ГЛАВА III. Искусство во Фландріи, Германіи и Франціи въ XV и XVI вѣкахъ	179

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

Новое искусство (стр. 197—231).

ГЛАВА I. Искусство во Фландріи, Голландіи, Англіи, Италіи и Испаніи въ XVII и XVIII вѣкахъ	197
ГЛАВА II. Искусство во Франціи въ XVII и XVIII вѣкахъ	214

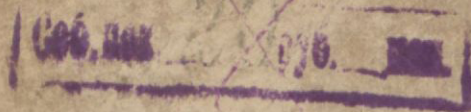
ЧАСТЬ ПЯТАЯ.

Искусство XIX вѣка (стр. 232—261).

ГЛАВА I. Искусство во Франціи	232
ГЛАВА II. Искусство въ Англіи, Германіи и другихъ странахъ	249

18-00

БИБЛИОТЕКА ИСТОРИКО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ
УЧЕБНО-НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ



2066

<http://luc1.kiev.ua>